

ALAIN MABANCKOU
ET LA PIGMENTATION DE L'ÉDITION FRANÇAISE

Marie Arielle DE LA ROCHE SOUVESTRE
DLRMAR001

Supervisor: Professor Jean-Louis CORNILLE

Thesis presented for the Degree of
MASTER OF ARTS
in the Department of French Language and Literature
UNIVERSITY OF CAPE TOWN

February 2015

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

PLAGIARISM DECLARATION

I know the meaning of plagiarism and declare that all of the work in the dissertation (or thesis), save for that which is properly acknowledged, is my own.

ACKNOWLEDGEMENTS

My sincerest thanks go to my supervisor, Professor Jean-Louis Cornille, for his prompt comments and for providing exposure to the world of academia. I am extremely grateful to the selection committee of the UCT Refugee and International Students Scholarship for funding this research. I should also like to thank my family, friends and colleagues at the UCT Careers Service for their unfailing support.

TABLE DES MATIERES

Plagiarism Declaration.....	i
Acknowledgements.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	iv
Introduction.....	1
Mabanckou : de la périphérie au centre	5
Maisons tremplins.....	17
Nouvelles du Sud.....	17
L’Harmattan.....	18
Présence Africaine	20
Le courant dominant éditorial.....	22
Le Serpent à Plumes.....	22
Les Éditions du Seuil	25
Gallimard	37
Retour aux sources : Akoma Mba, Ndzé et Tropiques	49
Rétablir la parité.....	54
Le rêve parisien.....	55
Le crime raté	60
Le nouveau romancier africain	66
« Tous les arts sont sœurs »	71
Henri Lopes.....	71
Joseph, le « peintre des mots ».....	80
À la recherche d’« un type extravagant »	94

Le rêve américain.....	95
Conclusion	99
Bibliographie.....	101

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Bibliographie d'Alain Mabanckou	16
---	----

INTRODUCTION

Le 16 mars 2007 est publié dans Le Monde des Livres un manifeste annonçant d'une part la fin sinistre de la francophonie et d'autre part la naissance salutaire d'un nouveau champ littéraire baptisé la littérature-monde en français. La démarche des quarante-quatre signataires du manifeste est étayée par l'attribution en 2006 de cinq des plus prestigieux prix littéraires français à des écrivains d'outre-France, en l'occurrence le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina et le Goncourt des lycéens. Selon les signataires, ces consécrationes ne sauraient être fortuites ; elles indiqueraient plutôt la nécessité d'une remise en question de la pertinence de la francophonie et de la légitimité de la France en tant que centre de la littérature d'expression française.

Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la "périphérie", simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français.

(Le Bris, et al., 2007)

Les signataires exigent en effet une réévaluation et une restructuration des champs littéraires existants sur des termes plus égalitaires. Cependant, leur démarche semble être principalement théorique à ce jour car les signataires, en pratique, se plient – à divers degrés et pour diverses raisons – aux instances éditoriales et consacrant françaises. En effet, une majorité écrasante des signataires publient dans les plus grandes maisons de France telles que Gallimard, le Seuil, Flammarion, J.C. Lattès, Grasset, Actes Sud et Vents d'ailleurs. La seule exception semble être Michel Layaz qui est édité en Suisse aux Éditions L'Âge d'Homme et aux Éditions Zoé. De plus, nombre d'entre eux sont également récipiendaires de prix prestigieux français dont le Goncourt,

le Renaudot et le prix Femina et de prix spécialisés octroyés notamment pas des organismes basés à Paris tels l'A.D.E.L.F. Les signataires du manifeste, et nombre d'écrivains d'expression française, dépendent donc toujours de ces mêmes instances littéraires françaises qu'ils remettent en question. Leurs doléances : l'hégémonie d'un centre littéraire français qui impose ses critères et qui ne reconnaît que ceux qui y adhèrent. Ce qui veut dire pour les écrivains d'outre-France qui souhaitent atteindre un nombre respectable de lecteurs, qu'ils doivent défaire de toute divergence trop marquante pour ne préserver que quelques traits exotiques confortablement divertissants, « que quelques piments nouveaux, mot anciens ou créoles » (Le Bris, et al., 2007). Une fois reconnus, c'est-à-dire édités voir consacrés en France, ces écrivains d'outre-France sont tout de même relégués aux marges du champ littéraire français en ce qu'ils sont systématiquement traités en fonction de leur provenance à chaque étape de la chaîne littéraire. Ils sont édités dans des maisons d'édition ou dans des collections spécialisées (par exemple, la maison Présence Africaine et la collection Continents noirs), ils sont lus puis étudiés par des spécialistes avant, pour certains, de se voir attribuer des prix littéraires spécialisés par des organismes eux aussi spécialisés. Cet effet d'entonnoir réduit leur visibilité au grand public. Moins lus, moins connus, moins reconnus, les écrivains d'outre-France ont un sentiment de disparité qui est en contradiction avec une ère qui prône l'égalité des chances dans toutes les sphères de l'existence humaine. La littérature française elle-même en souffrirait car en limitant ainsi l'accès aux écrivains venus d'ailleurs, elle se sclérose et prend du retard sur son homologue anglophone qui assume pleinement son identité plurielle.

Pour la survie de la littérature d'expression française, pour que celle-ci soit en phase avec son temps et pour l'épanouissement des écrivains d'outre-France dans la pratique de leur art, il est impératif de rattraper ce retard. En ce sens, la naissance d'une littérature-monde en français vient à point. Loin d'enclencher la délocalisation immédiate des pierres d'assise des instances littéraires parisiennes, la littérature-monde est à ce stade une campagne de sensibilisation, un mouvement, qui tente de faire la lumière sur les rapports de force entre les littératures d'outre-France et la littérature nationale française. Cette campagne a des visées à long terme, soit une prise de conscience qui permettrait une lecture et, par conséquent, un traitement différent des textes d'outre-France. Pascale Casanova pour *La république mondiale des lettres* (2008) décortique l'évolution de la littérature remontant à son invention jusqu'à nos jours et démontre qu'historiquement toute nouvelle littérature a dû se battre afin d'être reconnue.

L'histoire (comme l'économie) de la littérature, telle qu'on l'entendra ici, est au contraire l'histoire des rivalités qui ont la littérature pour enjeu et qui ont fait – à coup de dénis, de manifestes, de coup de force, de révolutions spécifiques, de détournements, de mouvements littéraires – la littérature mondiale.

(Casanova, 2008 : 31)

Le manifeste *Pour une « littérature-monde » en français* (2007) et le collectif qui l'a talonné, *Pour une littérature-monde* (2007), sont de ce point de vue les signes annonciateurs typiques d'une nouvelle tournure dans l'histoire de la littérature. *La république* (2008) de Casanova a pour objet d'en exposer les complexités afin de changer la perspective de la critique littéraire, et ainsi permettre de nouvelles interprétations des textes d'outre-France grâce à une meilleure compréhension de la structure hiérarchique de la littérature mondiale au-delà « d'une interprétation métaphorique et 'poétique' » (Casanova, 2008 : 28). Car en effet, ayant une expérience directe de l'univers littéraire, les écrivains traitent fréquemment des tenants et aboutissants de l'écriture dans leurs œuvres. Ils offrent ainsi chacun de précieux témoignages du fonctionnement interne de leur univers. Chaque écrivain, chaque œuvre, offrirait donc un morceau d'un immense puzzle de la carte mondiale de la littérature.

Il y a longtemps que les écrivains ont eux-mêmes décrit, certes partiellement et de façon très diverses, les difficultés liées à leur position dans l'univers littéraire et les questions spécifiques qu'ils ont à résoudre, notamment les lois étranges de l'économie spécifique selon laquelle est régi l'espace littéraire. Mais la force de dénégation et de refus est si grande dans cet univers que tous les textes qui ont abordés de près ou de loin ces questions dangereuses et attentatoires à l'ordre littéraire ont immédiatement été neutralisés. Depuis du Bellay, nombreux sont ceux qui ont tenté, dans leurs œuvres mêmes, de lever le voile sur la violence et les enjeux réels qui présidaient à leur vie et à leur lutte spécifiques d'écrivains. Dès lors qu'on a l'idée d'un fonctionnement réaliste de l'univers littéraire, il suffit bien souvent d'avoir une lecture littérale de ces textes pour voir apparaître la description d'un univers insoupçonné.

(Casanova, 2008 : 27-28)

Loin d'avoir l'impossible ambition de décrire la totalité de l'univers littéraire, Casanova (2008) décrit les fondements de son fonctionnement en se basant principalement sur les exemples déjà très variés d'écrivains européens ; suisses, belges, irlandais et roumains, entre autres.

Ce mémoire se base sur l'étude de Casanova, sur ses recommandations pour une lecture éclairée par une prise de conscience des rapports de force au sein de l'univers littéraire, pour offrir un aperçu d'une autre partie de la structure littéraire mondiale. Puisque chaque écrivain entre dans cet univers avec une combinaison unique d'influences, d'héritages et d'expériences littéraires de par le lieu de sa naissance, son parcours géographique et ses rencontres, les hypothèses énoncées au sujet de l'écrivain étudié ici lui sont propres. Et bien qu'elles puissent servir de pistes en ce qui concerne d'autres écrivains ayant un parcours similaire, elles ne sauraient être prises comme des généralisations. L'écrivain sélectionné pour cette étude est Alain Mabanckou, premier et unique écrivain congolais édité dans la collection Blanche de Gallimard et l'un des militants les plus opiniâtres du mouvement de la littérature-monde. Afin d'approfondir un angle de vue brièvement exploré dans *La république* (2008), l'œuvre de Mabanckou est examinée à la loupe afin de relever de possibles révélations sur son vécu en tant qu'auteur congolais. Tout d'abord, le parcours éditorial de Mabanckou est retracé afin de déterminer sa progression et sa position actuelle au sein de l'univers littéraire d'expression française. Gardant ceci à l'esprit, ainsi que sa participation au mouvement de la littérature-monde, nous procédons à une lecture informée de son œuvre pour y déceler sa vision de l'« univers insoupçonné » dans lequel évolue tout écrivain et qu'ils se doivent de dissimuler car ceux qu'ils récriminent sont ceux-là mêmes dont ils dépendent inévitablement pour la diffusion de leurs textes.

MABANCKOU : DE LA PERIPHERIE AU CENTRE

Une étude ayant trait à la remise en question de l'hégémonie parisienne ne saurait contourner *La république mondiale des lettres* (2008) de Pascale Casanova qui décrit l'espace littéraire mondial dont les contours et frontières suivent les écrivains eux-mêmes. Ce monde littéraire est un monde symbolique politisé, d'où d'ailleurs, la justesse du terme « république ». La capitale de cette république serait pour plusieurs raisons Paris ; d'après le nombre de textes qui lui est attribué, son ancienneté, l'existence d'un milieu professionnel composé d'éditeurs prestigieux, de collections littéraires concurrentes, de découvreurs réputés, d'une presse spécialisée, d'écrivains célèbres et d'après l'importance qui est accordée au rôle que joue cette ville dans l'univers littéraire par ceux qui y vivent et par ceux qui l'observent de l'extérieur. On pense par exemple aux déclarations de Ramuz¹, Balzac² et à ceux d'innombrables autres écrivains respectés. Et bien que la description de l'espace littéraire mondial de Casanova selon laquelle les écrivains eux-mêmes en incarneraient les contours et frontières, il reste vrai que la capitale de cette espace est bel et bien concrète pourvue de maisons d'édition et de sociétés savantes *en béton* qui, au fur et à mesure que la suprématie de la capitale française s'est établie en matière de littérature d'expression française, sont devenues de vraies institutions, des autorités établissant leurs propres critères et consacrant des prix littéraires à ceux qui y répondent le mieux. Bien que reconnu pour son « internationalisme artistique », et comme une « patrie universelle exempte de tout patriotisme », un « lieu transnational » (Casanova, 2008 : 55-56), il n'empêche que Paris appartienne avant tout à la France, inextricablement rattaché à la politique, l'économie et la culture française. Il n'est pas de *no man's land* littéraire où nulle nationalité ou culture artistique ne domine.

Casanova décrit une ville qui, une fois défaits de ses entraves politiques et culturelles, est ensuite devenue un « lieu transnational » dont les seuls impératifs sont l'art et la littérature, « une patrie universelle exempte de tout patriotisme », ce qui voudrait dire que tout artiste, indépendamment de sa nationalité ou de sa langue, devrait pouvoir y exposer ou publier ses oeuvres, et s'attendre à plus grande visibilité au niveau mondial. La France s'approprie ainsi cette

¹ «La banque universelle des changes et des échanges, » « capitale des lettres, des arts, du luxe et de la mode, » « capitale intellectuelle, » « arbitre du bon goût, » dans Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres* (Paris : Editions du Seuil, 2008), 47.

² « La ville au cent mille romans » dans Casanova, *La république*, 50.

réflexion globalisante et en devient même l'initiatrice. Cependant, historiquement, on ne peut dire que le livre soit d'origine française puisque les premiers livres datant de 3000 ans avant J.-C. furent imprimés en Chine (Larousse.fr, n.d.a), et la France n'est que deuxième dans l'ordre chronologique des puissances littéraires après l'Italie (Casanova, 2008 : 30). Comment donc la France et sa capitale seraient-elles devenues le centre d'une réflexion littéraire, laissant les œuvres d'expression française provenant des « périphéries francophones » (Golay, 2007) dans les marges ? Il est possible que Paris ne soit en fait pas devenue une « ville-littérature » internationale, universelle ou transnationale en ouvrant ses portes aux écrivains étrangers, mais en s'imposant dans le monde en tant que puissance littéraire, « la norme choisie comme référence absolue » (Golay, 2007 : 435-444).

Selon Golay, Paris serait devenu le « méridien de Greenwich » littéraire en accumulant un capital littéraire sans pareil dans le monde qui lui aurait permis de s'établir comme régisseur de l'édition littéraire en langue française, de médiatiser et de créditer des œuvres selon ses propres valeurs avant de les publier. « La puissance d'une nation se mesure à sa capacité, généralement liée à la 'modernité' de son innovation technique, de transformer ses normes spécifiques en normes universelles ; paradoxalement, l'universalisation de la mesure, qui sert d'abord l'édification de la nation, initie par là même sa relative autonomie par rapport au national : l'objet universalisé appartient à la nation sans plus désormais lui appartenir » (Golay, 2007 : 439). Cette analogie entre la détermination du lieu de longitude zéro et l'ascension de Paris au statut de « capitale incontestée de la République mondiale des lettres » est particulièrement intéressante car en 1911, Paris a dû se raviser et rajuster son heure à celui de Greenwich. À quand la chute des maisons d'édition parisiennes ? « Toutes les grandes villes ont péri de mort violente, » écrit Maxime Du Camp, cité par Casanova.

Une autre façon par laquelle la France pourrait s'être imposée est explicitée par Ernst Curtius, cité par Casanova (2008 : 51-52) : « La Rome antique et le Paris moderne sont les deux seuls exemples d'un phénomène unique : tout d'abord métropoles politiques d'un grand État, ces villes se sont assimilées la vie nationale et intellectuelle de leur pays ; puis, accroissant leur rayonnement, elles ont fini par devenir un centre de culture international pour l'ensemble du monde civilisé ». « Accroissant leur rayonnement », contre les meilleures intentions de Curtius et de Casanova, est un euphémisme pour décrire les nombreuses conquêtes militaires qui ont fait de

la Rome antique et de Paris de si grandes métropoles. Plusieurs des colonies conquises donc par la France, actuelles et anciennes, ont conservé la langue française et créent aujourd'hui des écrivains d'expression française plus connus sous l'appellation « écrivains francophones ». Leur existence est à jamais rattachée à la colonisation française sans laquelle ils n'existeraient pas, ou du moins, ils n'écriraient probablement pas en français. Néanmoins, cette colonisation qui leur a donné naissance les confine également à une position de « subordination à la littérature française » (Golay, 2007 : 437).

Paris est indéniablement généralement acceptée comme le centre et régisseur de la littérature d'expression française. Bien que la ville lumière ne soit pas en position de prétendre au titre de créateur du livre, son vaste capital littéraire ainsi que son passé en tant que capitale de l'empire français la place au sommet de la hiérarchie littéraire. Si bien que ses critères de qualité et stylistiques sont éventuellement universellement acceptés. Au sommet de cette hiérarchie se trouvent les auteurs français, voire souvent spécifiquement parisiens, alors que dans les marges se trouvent des auteurs francophones de plus en plus frustrés de n'être lus et commercialisés au même titre que leurs homologues français. Cette étude de l'œuvre de Mabanckou tente de mettre en lumière ce sentiment de disparité tel qu'il est vécu et exprimé dans ces textes. La présente section retrace donc la biographie et la bibliographie de Mabanckou dans le but d'évaluer l'étendue de la « ghettoïsation » éditoriale de l'œuvre d'Alain Mabanckou dénoncée par ce dernier dans son article *La Francophonie, oui ; le ghetto, non*, paru dans Le Monde du 19 mars 2006, et de contextualiser les expériences susceptibles d'avoir façonné sa perception de l'édition en France.

Mabanckou s'envole pour la France à l'âge de 22 ans pour y entreprendre des études de droit. Il y publie son premier ouvrage, un recueil de poésie à compte d'auteur et se charge lui-même de la promotion. Il publiera ensuite quatre autres recueils, une nouvelle, ainsi que ses deux premiers romans chez des spécialistes de la littérature francophone, voire africaine, notamment les éditions Nouvelles du Sud, L'Harmattan, la Revue Noire et Présence Africaine. Mabanckou fait à nouveau ses valises cette fois pour s'installer aux États-Unis dans le cadre d'une résidence d'écrivain qui se transformera en un poste permanent à l'Université du Michigan, puis à l'Université de Californie à Los Angeles où il enseigne toujours à ce jour. Le roman qui naîtra de cette résidence d'écrivain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002), sera le premier ouvrage de Mabanckou à intégrer une maison et une collection représentatives du courant littéraire dominant français : la collection Fiction française au Serpent à Plumes. Il continue sur cette lancée en confiant un second roman au Serpent à Plumes un an plus tard, *African Psycho* (2003a), avant de rejoindre le cercle *Galligrasseuil*³ avec, chez Gallimard, quelques contributions à des collectifs (collections Albums Beaux Livres et Hors série Littérature) et plus récemment un roman, *Demain j'aurai vingt ans* (2010), dans la collection Blanche. Aux éditions du Seuil paraîtront trois romans dans la collection Cadre rouge en 2005, 2006 et 2009, un quatrième dans la collection Fiction et Cie en 2013, ainsi qu'un album dans la collection Album Jeunesse en 2010. Il fait également quelques détours sporadiques à l'étranger tout au long de sa carrière en publiant quelques ouvrages à Copenhague, Montréal, Yaoundé et à Bruxelles. En France, il butine de maison en maison pour divers projets (essais, collectifs et traductions) chez Pauvert, Fayard, Points, les Éditions de l'Olivier, les Éditions Naïve, JC Lattès, les Éditions La Branche et finalement les Éditions Hoëbeke.

À l'instar d'Ananda Devi, Mabanckou débute à compte d'auteur avant de paraître dans des maisons à petits tirages spécialisées en littérature francophone, donc périphériques, à la seule différence que Mabanckou débute en France tandis que Devi débute dans son pays natal. Ils se retrouvent aujourd'hui tous deux dans les maisons les plus prestigieuses de France. Les œuvres de Mabanckou y seraient-ils également commercialisées dans un emballage paratextuel qui mettrait en avant leur valeur « exotique » ainsi que les origines géographiques et ethniques de leur auteur ?

³ Mot-valise qui désigne le cercle que forment les trois grandes maisons d'édition françaises, Gallimard, Grasset et Seuil et que l'on doit au journaliste Louis-Bernard Robitaille.

Ce dernier remet-il en question la pertinence de telles différenciations dans le cercle littéraire d'expression française ?

Il reste que les classifications sont le plus souvent soutenues par des éditeurs français qui créent des collections de littérature pour les Africains. Il s'agirait semble-t-il d'une question de visibilité pour ces auteurs. Or cette ghettoïsation dangereuse finit par atteindre ses limites un jour ou l'autre. Elle déprécie l'expression de tout un continent et offre une littérature de troupeau dont la seule légitimation est l'identité de la couleur de la peau ou le lieu géographique des écrivains. Ces auteurs ainsi cloîtrés, balkanisés, claquemurés, isolés, sont irrémédiablement condamnés à porter le fardeau d'une idéologie incompatible avec l'indépendance de la création. Ils vont aboyer, mais leurs aboiements ne dépassent guère les lisières du cul-de-sac.

(Mabanckou, 2006a)

Dans cette optique, une analyse détaillée du parcours éditorial de Mabanckou pourrait apporter une nouvelle preuve de l'existence d'une hiérarchie au sein de la littérature d'expression française et ainsi justifier le pessimisme de Mabanckou quant au poids accordé par les décisionnaires de l'édition et de la commercialisation du livre aux auteurs africains réclamant des termes plus égalitaires. Or, près d'une décennie après la parution de cet article, Mabanckou reçoit le prestigieux prix Renaudot et devient peu après le premier et l'unique Congolais à ce jour à être publié dans la collection Blanche de Gallimard. Mabanckou se rapprocherait-il de l'idéal de la « fratrie francophone » (Mabanckou, 2006a) au sein de laquelle la langue d'expression supplanterait les origines géographiques et ethniques ?

Afin de mieux analyser le parcours éditorial de Mabanckou, une liste chronologique de ses œuvres sera d'abord dressée tout en prenant note des instances éditoriales de chaque ouvrage telles que l'éditeur, le siège social de l'éditeur, la collection dont fait partie l'ouvrage au sein de la maison d'édition, le préfacier, les prix littéraires, les rééditions, et la diffusion. En théorie, cette tâche devrait être chose simple à l'ère numérique actuelle. Cependant, plusieurs complications se sont très vite fait ressentir. Premièrement, des incohérences et des lacunes se sont immiscées dans les

listes existantes, notamment sur le site officiel de Mabanckou⁴ ainsi que dans les catalogues des nombreuses maisons d'édition qu'il a connu jusqu'à ce jour. Deuxièmement, Mabanckou est un écrivain particulièrement prolifique – peut-être connaîtrait-il aussi cet empressement dont parle Ananda Devi dans son roman autobiographique *Les hommes qui me parlent* (2011 : 137) qui pousserait l'écrivain à « écrire vite, publier beaucoup, [pour] ne pas se laisser oublier ». Troisièmement, le contexte éditorial actuel est un territoire changeant où les maisons d'édition, à Paris et ailleurs, sont dissoutes, rachetées, fusionnées ou divisées à tour de rôle, semant la confusion au sein de leurs catalogues. La quatrième et dernière complication est celle occasionnée par le mystère jalousement conservé dans le milieu de l'édition qui force le non initié qui tenterait de comprendre les dynamiques de l'édition à s'appuyer sur le peu d'information que les acteurs clés du secteur seraient disposés à révéler. Afin de contrer ces diverses complications, il était donc impératif de procéder à des vérifications par recoupement en utilisant plusieurs sources telles que les librairies en ligne, les catalogues collectifs de bibliothèques tels que WorldCat, et les informations commerciales à l'intérieur des ouvrages sous l'intitulé « Du même auteur » que l'on peut retrouver chez L'Harmattan après la page de titre, chez Gallimard avant la page de faux-titre et à la fin de l'ouvrage au Seuil et chez Points.

La deuxième étape de la présente analyse consiste à catégoriser les maisons d'éditions recensées selon la façon dont elles reçoivent les ouvrages de Mabanckou. À cet égard, les maisons mères et leurs filiales sont considérées comme des entités à part entière sans que leurs liens latents au sein du réseau éditorial français soient pour autant négligés. Ainsi, les éditions Pauvert et les Éditions de l'Olivier – filiales des Éditions Fayard et du Seuil respectivement – sont catégorisées au même titre que leur société mère. Les Éditions Points ont cessé d'être une filiale du Seuil depuis que cette dernière fut rachetée par La Matinière Groupe. Points est aujourd'hui une maison à part entière spécialisée dans l'édition en format poche qui ne se contente d'ailleurs plus de rééditions mais qui s'intéresse désormais également aux nouveaux manuscrits, notamment l'essai *Anthologie. Six poètes d'Afrique Francophone* de Mabanckou (2010). Par contre, Folio est une collection au sein de Gallimard et non une filiale (Gallimard.fr, Collection Folio, 2011) et ne peut donc être considérée comme une entité au même titre que Gallimard.

⁴ www.alainmabanckou.net

Il convient aussi de signaler que les autres plateformes sur lesquelles Mabanckou publie occasionnellement, par exemple la nouvelle *Le Fou de Bonanjo* qui paraît dans le Figaro du 11 juin 2003 et les nombreux articles que rédige l’auteur pour son blog, pour la presse ou pour les revues savantes sont exclus de la liste ci-dessous car ils ne peuvent être considérés comme des maisons d’édition. Cependant, ces diverses plateformes ne sont complètement écartées de la discussion.

Les données recueillies et présentées dans le tableau ci-dessous permettent de formuler les constats suivants :

1° Le parcours éditorial d’Alain Mabanckou est pour le moins mouvementé. Comme nous pouvons le constater, il a connu jusqu’à ce jour pas moins de dix-neuf maisons d’édition, notamment quinze maisons françaises, dont quatorze sont basées à Paris. Mabanckou publie également deux nouvelles dans la capitale française notamment dans le magazine *Revue Noire* et dans le Figaro.

■ Maisons d’édition parisiennes :

Maison rhodanienne de poésie, L’Harmattan, SILEX / Nouvelles du Sud, Présence Africaine, Le Serpent à Plumes, Pauvert, Gallimard, Éditions du Seuil, Fayard, Éditions de l’Olivier, Édition Naïves, JC Lattès, Éditions La Branche, les Éditions Points et les Éditions Médiannuc (réédition du recueil de poèmes *L’usure des lendemains*, 2000).

■ Maison d’édition française, hors Paris :
Éditions Hoëbeke (Roubaix)

2° Mabanckou fait éditer la totalité de ses romans à Paris. De ses onze romans, deux paraissent chez Présence Africaine, deux au Serpent à Plumes, un chez Gallimard, un aux Éditions La Branche, un aux Éditions Naïves et les quatre autres au Seuil.

3° Seuls cinq ouvrages furent édités hors de l’hexagone dont un seul sur le continent africain. En ordre chronologique :

■ Danemark :

2000 : Gyldendal – Kaléidoscope

■ Canada :

2004 & 2004 : Mémoire d’encrier

- Cameroun :
2004 : Akoma Mba
2006 : Réédition par 3 coéditeurs dont Akoma Mba, Éditions Ndzé, et Tropiques
- Belgique :
2011 : Éditions André Versaille

4° Il a confié quelques ouvrages au début de sa carrière à deux éditeurs d'origine africaine à Paris.

- Paul Dakeyo :
Écrivain franco-camerounais, fondateur des éditions SILEX / Nouvelles du Sud.
- Christiane Diop :
Directrice de Présence Africaine, maison fondée par son époux, Alioune Diop. Christiane Diop est décrite comme « la première femme noire dirigeant une grande maison d'édition à Paris » (Site du festival Étonnants Voyageurs, n.d.).

5° Mabanckou est édité dans trois collections, trois maisons et une revue qui mettent l'accent sur la nationalité, l'ethnicité ou les origines de leurs auteurs d'« outre-France ».

- Maisons d'édition :
SILEX / Nouvelles du Sud
Présence Africaine
Éditions Médiannuc
- Collections :
Collection poètes des cinq continents, L'Harmattan.
Collection Étonnants Voyageurs, Hoëbeke.
Collection Littérature étrangère, Éditions de l'Olivier.

Il est important de noter ici qu'il s'agissait aux Éditions de l'Olivier d'une traduction de l'anglais par Mabanckou du roman nigérian *Beasts of No Nation* (2005) et qu'il est de ce fait fort probable que l'ouvrage ait été intégré à la collection Littérature étrangère en raison de la langue du texte source plutôt qu'en raison de la nationalité du traducteur.

- Revue :
La Revue Noire

6° Mabanckou fut édité dans sept collections privilégiant le genre de l'ouvrage.

- Seuil

Collection Album jeunesse et collection Fiction et Cie.

- Mémoire d'ancier

Collection Poésie

Collection Roman et récit.

- Gallimard

Collection Hors série Littérature et collection Albums Beaux Livres

- Éditions Naïves

Collection Livres d'heures

7° Mabanckou fut édité dans quatre collections assimilant Mabanckou à la littérature française.

- Le Serpent à Plumes

Collection Fiction française

- Seuil

Collection Cadre rouge

- Gallimard

Collection Blanche

- Gyldendal – Kaléïdoscope

Collection Fiction française

8° Nous pouvons recenser sept grandes catégories de maisons d'édition selon la façon dont elles reçoivent les ouvrages de Mabanckou.

- 1^{ère} catégorie

Description : Maisons d'édition basées à Paris, fondées et dirigées par des Africains établis en France ou des Français d'origine africaine, et spécialisées dans la production et commercialisation d'ouvrages réalisés par des Africains francophones ou ayant trait avec l'Afrique.

Exemples : Nouvelles du Sud, Présence Africaine et les Éditions Ménaïbuc

- 2^{ème} catégorie

Description : Maisons d'édition basées à Paris démontrant un grand intérêt pour la production et la commercialisation d'ouvrages réalisés par des Africains francophones ou ayant trait avec l'Afrique et qui ont créé au sein de leur maison, des collections spécialisées.

Exemples : L'Harmattan, Gallimard⁵ et les éditions Hoëbeke (filiale du Groupe Gallimard)

■ 3^{ème} catégorie

Description : Maisons d'édition basées à Paris, fondées et dirigées par des Français, et spécialisées dans la production et la commercialisation d'ouvrages réalisés par des Africains francophones ou ayant trait avec l'Afrique.

Exemple : La Revue Noire

■ 4^{ème} catégorie

Description : Maisons d'édition basées à Paris démontrant un grand intérêt pour la production et la commercialisation d'ouvrages réalisés par des Africains francophones ou ayant trait avec l'Afrique et qui les assimilent à leur « programme général » pour emprunter la formule de Mouralis (2014 : 12).

Exemples : Le Serpent à Plumes, les Éditions du Seuil, les éditions Fayard, et les Éditions Naïve, Gallimard

■ 5^{ème} catégorie

Description : Maisons d'édition basées dans des pays francophones du continent africain.

Exemples : Édition Ndzé (Bertoua, Cameroun), Akoma Mba, (Yaoundé, Cameroun), les Édition Ndzé (Bertoua, Cameroun) et les éditions Tropiques (Yaoundé, Cameroun)

■ 6^{ème} catégorie

Description : Maisons d'édition basées dans des pays francophones hors des frontières de l'hexagone et du continent africain.

Exemples : Mémoire d'encrier (Montréal, Canada), et André Versaille éditeur (Bruxelles, Belgique)

■ 7^{ème} catégorie

Description : Maisons d'édition basées dans des pays non francophones.

Exemple : Gyldendal - Kalēidoscope (Copenhague, Danemark)

⁵ Gallimard possède en effet une collection spécialisée – la collection Continents Noirs – mais Mabanckou paraît dans une collection générale, la Blanche, ce qui explique pourquoi cette maison figure à la fois dans la catégorie 2 et la catégorie 4.

Bibliographie d'Alain Mabankou

#	Date	Titre	Éditeur	Ville	Genre	Commentaires
1	1993	<i>Au jour le jour</i>	Maison rhodanienne de poésie	Paris	Poésie	
2	1995	<i>L'usure des lendemains</i>	Nouvelles du sud	Paris	Poésie	Prix Jean-Christophe de la Société des poètes français Préface de Juliette Decreus Diffusion : L'Harmattan Réédité aux Éditions Ménaibuc en 1998 avec textes inédits (Paris)
3	1995	<i>La Légende de l'errance</i>	L'Harmattan	Paris	Poésie	Préface de l'écrivain congolais Pius Ngandu Nkashama Collection Poètes des cinq continents
4	1996	<i>Un Monde à part</i>	Revue noire	Paris	Nouvelle	
5	1997	<i>Les arbres aussi versent des larmes</i>	L'Harmattan	Paris	Poésie	Préface de Jacques Chevrier (universitaire) Collection Poètes des cinq continents
6	1998	<i>Bleu-Blanc-Rouge</i>	Présence Africaine	Paris	Roman	Médaille de citoyen d'honneur de la ville de Saint-Jean-d'Angély Grand Prix littéraire d'Afrique noire 1999
7	1999	<i>Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour...</i>	L'Harmattan	Paris	Poésie	Collection Poètes des cinq continents
8	2000	<i>L'Enterrement de ma mère</i>	Gyldendal-Kaléidoscope	Copenhague	Récit	Danemark Collection Fiction française
9	2001	<i>Et Dieu seul sait comment je dors</i>	Présence Africaine	Paris	Roman	
10	2002	<i>Les petits-fils nègres de Vercingétorix</i>	Le Serpent à Plumes	Paris	Roman	Collection Fiction française
11	2002	<i>Contre-offensive</i>	Pauvert (filiale des éditions Favard)	Paris	Collectif : pamphlets	
12	2002	<i>Nouvelles voix d'Afrique</i>	Éditions Hoëbeke (Groupe Gallimard)	Paris	Collectif	Collection Étonnants Voyageurs (lancée par Michel Le Bris)
13	2003	<i>African Psycho</i>	Le Serpent à Plumes	Paris	Roman	Collection Fiction française
14	2003	<i>Le Fou de Bonanjo</i>	Le Figaro	Paris	Nouvelle	Parue dans le quotidien Le Figaro le 11 juin 2003
15	2003	<i>Nouvelles d'Afrique</i>	Gallimard	Paris	Collectif : album illustré	Collection Albums Beaux Livres
16	2004	<i>Nul n'est une île: Solidarité-Haïti</i>	Mémoire d'encrier	Montréal	Collectif : essais illustrés	Collection Roman et récit
17	2004	<i>Tant que les arbres s'enracineront dans la terre</i>	Mémoire d'encrier	Montréal	Poésie	Collection Poésie
18	2004	<i>Enfances</i>	Éditions Akoma Mba	Yaoundé	Collectif : nouvelles	Collection Juniors Coordonné par Alain Mabankou Réédité par les éditions Ndzé (Bertoua) en 2006 Réédité aux éditions Pocket (Paris) en 2008
19	2005	<i>Verre Cassé</i>	Seuil	Paris	Roman	Collection Cadre rouge Prix RFO du livre 2005 ; Prix des Cinq Continents de la Francophonie 2005 Prix Ouest-France/Etonnants Voyageurs 2005 Finaliste au prix Renaudot 2005 Sélectionné par le jury du Prix Fémina 2005

20	2005	<i>Vu de la Lune</i>	Gallimard	Paris	Collectif : nouvelles	Collection Hors série Littérature	
21	2006	<i>Mémoires de porc-épic</i>	Seuil	Paris	Roman	Collection Cadre rouge Prix Renaudot 2006 Prix Artistes sans frontières du Ministère français des Affaires Étrangères 2006 Prix de la Rentrée littéraire 2006 Prix Aliénor d'Aquitaine 2006 Prix Créateurs Sans Frontières (Ministère français des Affaires Étrangères) 2007	
22	2007	<i>Lettre à Jimmy</i>	Fayard	Paris	Essai	Thème Littérature française	
23	2007	<i>Tant que les arbres s'enracineront dans la terre</i>	Points-Seuil	Paris	Poésie	Œuvre poétique complète de 1995 à 2004 Note : Complète à l'exception d' <i>Au jour le jour</i> (1993)	
24	2007	<i>Pour une littérature-monde</i>	Gallimard	Paris	Collectif : essais	Collection Hors série Littérature	
25	2008	<i>Bêtes sans patrie - Iweala Uzodinma</i>	Éditions de l'Olivier (Filiale du Seuil)	Paris	Traduction	Traduit de l'anglais par Alain Mabankou Collection Littérature étrangère	
26	2009	<i>Black Bazar</i>	Seuil	Paris	Roman	Collection Cadre rouge	
27	2010	<i>Ma Soeur Étoile</i>	Seuil	Paris	Récit	Collection Album Jeunesse	
28	2010	<i>Demain j'aurai vingt ans</i>	Gallimard	Paris	Roman	Collection Blanche Prix Georges Brassens Chevalier de la Légion d'honneur Réédité dans la collection Écoutez lire de Gallimard sous forme de livre audio Réédité dans la collection Folio de Gallimard en 2012 avec une préface de J.M.G Le Clézio Collection Livres d'heures Note : Le site www.alainmabankou.net place cet ouvrage dans la catégorie Essais	
29	2010	<i>L'Europe depuis l'Afrique</i>	Ed. Naïve	Paris	Roman		
30	2010	<i>Anthologie. Six poètes d'Afrique Francophone</i>	Points-Seuil	Paris	Essai		
31	2010	<i>Enfants de la balle</i>	JC Lattès	Paris	Collectif : nouvelles		
32	2010	<i>Je est un autre. Pour une identité-monde.</i>	Gallimard	Paris	Collectif : essais	Collection Hors série Littérature	
33	2011	Écrivain et oiseau migrateur	André Versaille	Bruxelles	Essai		
34	2012	<i>Tais-toi et meurs</i>	Éditions La Branche	Paris	Roman	Collection Vendredi 13 Grand Prix de littérature Henri Gal, prix attribué par l'Institut de France et remis sur proposition de l'Académie française pour l'ensemble de l'œuvre Médaille Citoyen d'honneur de la ville de L'Haÿ-les-Roses, France Réédité aux éditions Pocket en 2014	
35	2012	<i>Le Sanglot de l'homme noir</i>	Fayard	Paris	Essai	Thème Littérature française	
36	2013	<i>L'Afrique qui vient</i>	Éditions Hoëbeke (Groupe Gallimard)	Paris	Collectif	Collection Étonnants Voyageurs (lancée par Michel Le Bris) ; <i>L'Afrique qui vient</i> est également le titre de l'édition du festival Étonnants Voyageurs qui s'est tenu à Brazzaville en 2013	
37	2013	<i>Lumières de Pointe-Noire</i>	Seuil	Paris	Roman	Collection Fiction & Cie ; Prix Prince-Pierre-de-Monaco pour l'ensemble de l'œuvre Livre audio (2014), lu par Alain Mabankou ; éditeur :Sixtrid	

Tableau 1 : Bibliographie d'Alain Mabankou

Maisons tremplins

Contrairement à ses prédécesseurs et confrères qui ont débuté leur carrière littéraire dans leur pays natal, Mabanckou publie ses premiers ouvrages à Paris. Bien qu'il se trouvât à l'époque physiquement dans la ville reconnue comme étant le centre de la littérature d'expression française et qu'il acquit la nationalité française au début des années quatre-vingt-dix, Mabanckou demeura toutefois également dans les marges au sein de maisons d'éditions (Nouvelles du Sud et Présence Africaine) et de collections spécialisées (collection Poètes des cinq continents chez L'Harmattan). Celles-ci, en sus d'être marginales, sont aussi considérées comme transitoires car, comme elles opèrent généralement à petite échelle – petits tirages, ressources limitées pour la promotion, pour la diffusion et la distribution des ouvrages, – elles sont souvent abandonnées en faveur de maisons plus prestigieuses du courant dominant capables d'atteindre un plus grand public.

Nouvelles du Sud

Les débuts modestes de Mabanckou à compte d'auteur à la Maison Rhodanienne de poésie lui ont tout de même offert la possibilité de tisser des liens importants pour sa carrière ; il rencontre Paul Dakeyo, directeur des éditions SILEX/Nouvelles du Sud à qui il confiera l'édition de son deuxième recueil de poèmes, *L'usure des lendemains* en 1995 (stellamaris.blog.lemonde.fr, 2006). Ceci est le premier de nombreux contacts qu'entretiendra Mabanckou durant les premières tranches de sa carrière avec des éditeurs africains basés à Paris et spécialisés dans la production et la commercialisation d'ouvrages réalisés par des Africains ou ayant trait avec l'Afrique, c'est-à-dire des éditeurs appartenant à la première catégorie recensée. C'est au cours de colloques, conférences, salons et autres événements autour du livre francophone que Mabanckou rencontre auteurs, lecteurs, universitaires, critiques, éditeurs, etc. formant divers organismes (maisons d'édition, collections, centres culturels et d'études spécialisées, etc.) qui évoluent au sein d'un cercle littéraire francophone englobant et caractérisant. Les membres de cette communauté minoritaire sont étroitement liés, voire solidaires. Ils collaborent à divers projets (collectifs, préfaces, revues, manifestes, festivals, l'attribution de prix littéraires spécialisés, etc.) améliorant ainsi la visibilité les uns des autres et promouvant ensemble la littérature francophone tout en renforçant malencontreusement la vision réductionniste selon laquelle cette littérature devrait demeurer séparée du courant dominant.

L'Harmattan

Après sa rencontre avec Paul Dakeyo, Mabanckou a continué de bâtir un réseau au sein du cercle littéraire francophone pour la majeure partie de sa carrière en publiant dans des maisons et des collections spécialisées, en contribuant à des collectifs en général sur le thème de la littérature francophone et en participant et organisant des festivals, salons et conférences regroupant ses confrères francophones. Il édite trois recueils dont *La Légende de l'errance* (1995), *Les arbres aussi versent des larmes* (1997) et *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour* (1999) chez L'Harmattan, une maison reconnue pour avoir découvert de nombreux talents francophones. En l'occurrence, L'Harmattan, en sus d'emprunter son nom à un vent sec soufflant de l'est ou du nord-est sur le Sahara et l'Afrique occidentale (Larousse.fr, n.d.b), ne compte pas moins de 80 collections dédiées exclusivement à l'Afrique et nommées en conséquence notamment L'Afrique au cœur des lettres, Écrire l'Afrique et Encres Noires (L'Harmattan, 2014a). Vers la fin du mois de septembre 2014, ces collections spécialisées comptaient 7249 livres et 190 revues pour la zone Afrique noire, soit un peu plus de 17% de du nombre total de titres selon les compteurs du site de L'Harmattan (L'Harmattan, 2014b). De plus, douze branches du groupe L'Harmattan sont installées sur le continent africain, notamment dans les campements de réfugiés sahraouis de la Hamada de Tindouf (Algérie), en Mauritanie, au Sénégal, au Mali, au Burkina Faso, en Guinée, en Côte d'Ivoire, au Cameroun, au Congo, en République Démocratique du Congo, au Bénin et finalement au Togo, faisant ainsi de L'Harmattan un véritable havre pour écrivains et intellectuels dits francophones qui n'hésitent pas à se montrer solidaire en se faisant préfaciers pour les nouveaux venus. Par exemple, Pius Ngandu Nkashama⁶ et Jacques Chevrier⁷ font la préface de *La Légende de l'errance* (1995) et de *Les arbres aussi versent des larmes* (1997) respectivement, les premiers ouvrages de Mabanckou chez L'Harmattan.

Les chiffres phénoménaux qu'affichent les compteurs de L'Harmattan⁸ placent, d'une part, cette maison en tête du peloton en France en termes de nombre de titres mais aggrave

⁶ Cet essayiste, poète et romancier congolais prolifique se fait édité chez L'Harmattan depuis 1984.

⁷ Universitaire français, auteur de plusieurs ouvrages sur l'Afrique, vice-président du Cercle Richelieu Senghor, directeur du Centre international d'études francophones (Université Paris IV) et professeur émérite à l'Université Paris IV – Sorbonne.

⁸ 41798 livres, 23223 articles, 36005 ebooks, 27261 auteurs, 910 collections, 1816 revues, 1840 vidéos, et 19039 personnes en ligne en date du 28 septembre 2014 à 23h22 UTC.

d'autre part une réputation déjà ternie par l'affaire des modalités des contrats illicites de 1999⁹. Le fondateur et directeur de la maison, Denis Pryen, s'empresse de riposter :

On dit que l'Harmattan ne choisit pas ses titres : c'est faux. Nous ne retenons qu'une faible partie des 6 000 manuscrits qui nous sont proposés par an. (...) Nos auteurs qui sont maintenant reconnus sont repris par Le Seuil, Le Serpent à Plumes, Actes Sud, etc. dans des collections spécifiques. Il en reste beaucoup à faire découvrir. Ce sont ceux-là même qui nous critiquent qui viennent nous prendre nos auteurs : nous sommes donc ratifiés dans notre démarche d'édition !

(Pryen, 2001)

En effet, parmi ceux qui ont fait leurs débuts en France chez L'Harmattan, souvent après avoir publié un ou deux ouvrages dans leur pays natal, sont la Mauricienne Ananda Devi, le Réunionnais Jean-François Samlong, le Togolais Sami Tchak, le Camerounais Patrice Nganang, et le Congolais Tchicaya U Tam'si. Grâce à l'acquisition du fonds de Pierre-Jean Oswald, le groupe L'Harmattan a également hérité des œuvres d'écrivains bien établis tels que Wole Soyinka, Bernard Zadi Zaourou et Maryse Condé (Mataillet, 2004). Cependant, L'Harmattan peine à retenir ce talent ; les auteurs que nous venons de mentionner forment désormais partie du cercle *Galligrasseuil*. L'Harmattan semble donc être un tremplin, un banc de test permettant aux éditeurs français, prix littéraires aidant, de jauger le potentiel commercial des écrivains d'outre-France.

Une fois convaincues du potentiel commercial d'un certain auteur francophone, les maisons d'édition françaises du courant dominant procèdent souvent à lui faire une offre en lui présentant un contrat plus conventionnel que le contrat de L'Harmattan. En effet, L'Harmattan a été vivement critiqué pour ses clauses selon lesquelles 0% des droits d'auteurs sont accordés sur un certain nombre de premiers exemplaires vendus, et qui exigent que l'auteur prépare lui-même un « prêt-à-clicher » et finalement, qu'il effectue le préachat d'un certain nombre d'exemplaires (Mataillet, 2004). En ce qui est de la promotion des ouvrages, c'est une expérience que Mabanckou, en rétrospective, décrit comme peu fructueuse :

⁹ Pour un résumé des poursuites en justice contre L'Harmattan concernant la rémunération de l'auteur, voir le *The Catcher in the Rye*.

Il me fallait faire des lectures ou aller dans les salons du livre pour espérer en vendre cinq ou six.

(stellamaris.blog.lemonde.fr, 2006)

Il est fort probable qu'il existe une forte corrélation entre le nombre de titres édités par an et les ressources dont dispose L'Harmattan pour la promotion de chaque ouvrage. Une recherche avancée du catalogue de la collection Poètes de cinq continents – la collection qui édite les trois recueils que Mabanckou confie à L'Harmattan sur une période de quatre ans sous la direction de Gérard da Silva – révèle que 44 ouvrages furent édités durant cette période rien que dans cette collection. Il est compréhensible dans ces conditions, que l'éditeur ne puisse déployer une campagne de commercialisation intégrale pour chaque ouvrage. Le fait que ce chiffre ait quasiment quadruplé aujourd'hui – rien qu'entre le 1^{er} janvier et le 31 décembre 2013, soit une période d'un an, 38 ouvrages furent édités dans cette collection – ne fait qu'agrandir l'écart entre les services éditoriaux de L'Harmattan et ceux des éditeurs dits prestigieux. Son image de maison transitoire en est ainsi renforcée.

Présence Africaine

Donc, comme beaucoup avant lui, Mabanckou quitte L'Harmattan après quelques ouvrages. Cependant, et ce possiblement car il se lance dans un nouveau genre, en l'occurrence le roman, il reste dans l'édition « à petit échelle »¹⁰ en publiant son premier roman, *Bleu-blanc-rouge* (1998), chez Présence Africaine, une maison d'édition de la première catégorie d'éditeurs recensés¹¹ au même titre que les éditions Nouvelles du Sud. Le blog StellaMaris (2006) retrace cette tranche de son parcours : encouragé par Jean-Loup Pivin qui lui avait demandé d'écrire une nouvelle¹² pour la Revue Noire qu'il dirige, Mabanckou aurait poursuivi sa lancée avec la prose en construisant autour de ladite nouvelle ce qui deviendra le roman *Bleu-blanc-rouge* (1998). Refusé par plusieurs éditeurs français, le roman aurait toutefois retenu l'attention de Christiane Diop, directrice des éditions Présence Africaine. Celle-ci a eu du flair car le roman remporte le Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1999. Un deuxième

¹⁰ Particulièrement en termes du tirage et de ressources déployées pour la promotion de leurs ouvrages.

¹¹ Pour rappel, la première catégorie regroupe les maisons d'édition parisiennes fondées et dirigées par des Africains installés en métropole.

¹² *Un Monde à part* (1996)

et dernier roman naîtra de cette collaboration – *Et Dieu seul sait comment je dors* (2001)¹³ – avant que l’auteur ne se rende compte des portes que peuvent potentiellement ouvrir son couronnement. Créé « pour distinguer des auteurs étrangers écrivant en français au-delà des mers » (adelf.info, 2014) par l’Association des écrivains de langue française (l’A.D.E.L.F.), le Grand Prix littéraire d’Afrique noire est un vote de confiance rassurant les éditeurs du courant dominant du potentiel commercial de ses lauréats d’outre-France. Les éditeurs sont alors plus ouverts à l’idée de leur offrir un contrat. Les auteurs quant à eux sont séduits par la perspective d’un plus grand public et les éditeurs qui les ont vus naître se résignent. Ainsi, lorsque Mabanckou intègre le cercle des maisons d’édition prestigieuses françaises en publiant son troisième roman, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, aux éditions Le Serpent à Plumes en 2002, il déserte les éditions Présence Africaine qui l’ont publié alors qu’il était encore très peu connu. Désserter ainsi une maison qui personnalise la solidarité entre les membres du cercle des romanciers, nouvellistes, conteurs, essayistes, poètes et penseurs du Monde Noir, suscite des questions :

Quitter Madame Diop, qui l’a révélé au grand public, n’est-ce pas une forme de trahison ? Alain Mabanckou s’en défend vigoureusement et elle-même lui donne raison. « Je vois partir mes auteurs sans tristesse, ils sont jeunes et veulent de se faire connaître. Je ne peux pas leur offrir la grande publicité dont ils ont besoin. Je reste toujours tendre avec eux, même s’ils m’ont quittée », admet-elle, un brin de nostalgie dans la voix. Alain Mabanckou va donc se frotter à un nouveau public, plus large.

(stellamaris.blog.lemonde.fr, 2006)

Ce serait donc pour des avantages commerciaux et pour une plus grande visibilité que l’auteur se serait tourné vers la quatrième catégorie¹⁴. Les maisons d’édition spécialisées qui les ont accueillis à leurs débuts les voient partir de manière résignée.

¹³ Entre ses deux premiers romans, Mabanckou publie *L’enterrement de ma mère* (2000), un récit commandité par Gyldendal-Kaléidoscope (Copenhague) Le style langagier étant intentionnellement nivelé et l’ouvrage étant accompagné d’un livre des professeurs contenant des conseils d’utilisation, des exercices et des explications concernant le vocabulaire, nous pouvons supposer sans grand risque qu’il s’agit d’un projet à visée pédagogique pour l’éditeur et lucrative pour l’auteur.

¹⁴ Maisons d’édition basées à Paris démontrant un grand intérêt pour la production et la commercialisation d’ouvrages réalisés par des Africains francophones ou ayant trait avec l’Afrique et qui les assimilent à leur « programme général » (Mouralis, 2014 :12).

Ainsi, Mabanckou connaît trois maisons transitoires dont Nouvelles du Sud, L'Harmattan et Présence Africaine avant d'être courtisé par les éditeurs prestigieux français. Toutes trois ont un point commun : elles perçoivent la littérature africaine comme un créneau, soit un domaine de spécialisation. Elles édifient leur marque de commerce autour de ces produits culturels africains en promouvant leur spécificité. Cependant, n'ayant pas les moyens de mener des campagnes promotionnelles de grande envergure et d'assurer une visibilité et des chiffres de vente comparables à ceux des maisons du courant dominant, les auteurs se laissent souvent séduire par le courant dominant.

Le courant dominant éditorial

Quelle réception réserve-t-on à Mabanckou au Serpent à Plumes, au Seuil et chez Gallimard ? Mabanckou avait jusqu'ici surtout été publié dans des maisons ou des collections accentuant la nationalité ou l'ethnicité de l'auteur (1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} catégories), à l'exception de quelques maisons elles-mêmes étrangères (6^{ème} et 7^{ème} catégories). À première vue, au Serpent à Plumes, ainsi qu'au Seuil, aux éditions Fayard, chez Points, et Gallimard, (éditeurs de la 4^{ème} catégorie) Mabanckou ne semble pas être foncièrement différencié. Il intègre les collections phares de ces maisons aux côtés des plus grands ambassadeurs de la littérature française. Mabanckou est-il cependant vraiment mis sur un pied d'égalité ou les éditeurs adapteraient-ils la commercialisation des romans francophones en conséquence ? Cette section de la discussion traite de la réception et de la présentation des ouvrages de Mabanckou au Serpent à Plumes, au Seuil et chez Gallimard.

Le Serpent à Plumes

En 2002, avec *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* qui paraît au Serpent à Plumes, Mabanckou rejoint la quatrième catégorie de notre taxonomie d'éditeurs qui regroupe les maisons d'édition françaises basées à Paris et qui démontrent un grand intérêt pour la production et la commercialisation d'ouvrages réalisés par des Africains francophones et qui les intègrent à leur collection principale. En d'autres mots, ils ne les isolent pas dans une collection ou une série spécialisée. Ceci est particulièrement vrai au Serpent à Plumes, comme l'explique son directeur, Pierre Astier, dans une interview menée par Mabanckou lui-même et publié sur son blog, Le Blog d'Alain Mabanckou, hébergé à l'époque sur le site Congopage.com :

[Alain Mabanckou] : Tu parles d'une collection de littérature française "au sens le plus large". Quelle est justement ta position quant à la création des collections spécialisées sur la littérature africaine et ses diasporas ?

[Pierre Astier] : J'observe qu'il y a de moins en moins de collections spécialisées et de plus en plus d'auteurs d'origine africaine qui se fondent dans des collections de littérature et c'est tant mieux, car l'humanité ne peut plus, au XXI^e siècle, se concevoir sur la base de communautés cloisonnées, ni la société française, ni a fortiori la littérature de langue française.

Sur la question des collections-ghettos, on a beaucoup glosé sur la collection Continents noirs de Gallimard, omettant de souligner que les collections de littérature française, chez bon nombre d'éditeurs français, étaient des collections-ghettos pour écrivains nationaux français dans lesquels pouvaient au mieux se glisser un Belge ou un Suisse francisé à l'extrême, mais quasiment jamais un « francophone » extra-européen. Ma politique éditoriale, au Serpent à Plumes, a été de mêler auteurs du Nord et auteurs du Sud, auteurs américains et auteurs européens, auteurs africains et auteurs asiatiques.

(Astier, 2006)

La rencontre avec Pierre Astier en mai 2000 au Congrès International d'Études Francophones de Sousse en Tunisie qui résulte en un contrat confirme le rôle stratégique des événements autour de la littérature francophone pour la carrière d'un jeune auteur d'outre-France. Avec 2 000 exemplaires vendus, « c'est le premier vrai succès pour Alain Mabanckou » (stellamaris.blog.lemonde.fr, 2006). De leur collaboration naîtront deux romans¹⁵ édités dans la collection Fiction française du Serpent à Plumes où ont été édités indifféremment des écrivains francophones extra-européens tels que le Djiboutien Abdourahman Waberi, le Malgache Raharimanana, la Suisso-Gabonaise Bessora, l'Haïtieno-Canadien Dany Laferrière et le Congolais Emmanuel Dongala, aux côtés d'auteurs français. Le fonds du Serpent à Plumes du temps de Pierre Astier semble corroborer la déclaration citée ci-dessus sur sa politique éditoriale.

Dans ce contexte et compte tenu du fait que la collection Fiction étrangère du Serpent à Plumes consiste d'ouvrages rédigés à l'origine dans des langues autres que le français, il devient clair que par « Fiction française » Astier désigne une fiction écrite en langue française et non une fiction écrite par des Français. Employé comme un adjectif – notamment dans « fiction française » ou « littérature française » – le terme « français » est plus susceptible

¹⁵ *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002) et *African Psycho* (2003a)

d'être considéré comme une référence à l'appartenance géographique de l'ouvrage plutôt qu'une référence à la langue dans laquelle il est rédigé. La simple inclusion de la préposition « en » – par exemple « fiction en français » et « littérature en français » – pourrait souligner cette nuance et prévenir tout malentendu. Tandis que les anglophones utilisent couramment la formule « literature in English » plutôt que la formule « English literature »¹⁶ pour se référer aux textes rédigés en anglais indépendamment de la nationalité de leur auteur, les francophones (c'est-à-dire les locuteurs de la langue française) permettent l'erreur syntagmatique qui, tout bien considéré, pourrait être le résultat de l'idée généralement répandue selon laquelle la langue française appartiendrait avant tout à la France et renforcent ce faisant la position de ce pays comme centre de la littérature d'expression française que tout auteur d'outre-France devrait aspirer à intégrer. L'on retrouve des formules similaires dans d'autres maisons parisiennes, notamment chez Fayard avec la collection Thème littérature française qui accueille *Lettre à Jimmy* (2007) et *Le Sanglot de l'homme noir* (2012) de Mabanckou.

Certes, une telle classification assure une plus grande visibilité aux auteurs d'outre-France qui, mêlés aux auteurs français dans le catalogue des maisons prônant une politique non discriminatoire, sont plus susceptibles d'atteindre un lectorat plus diversifié, c'est-à-dire, un lectorat composé non seulement de spécialistes et d'amateurs de littérature francophone mais également du grand public. Assimiler ces littératures non hexagonales au champ littéraire français – si telle est l'intention des directeurs de collections qui sont par définition françaises – est certes un premier pas pour le moins imparfait vers l'élimination de toute hiérarchie basée sur la nationalité et l'ethnicité. Le système actuel, qui prône l'hégémonie de la littérature française au sein du champ des littératures d'expression française, ne reconnaît pas la multiplicité dudit champ.

Certaines maisons d'édition telles que le Seuil et Gallimard semblent à première vue prendre des appellations soit plus abstraites – par exemple, la collection Cadre Rouge – soit plus génériques (collection Album Jeunesse, Collection Hors Série Littérature, etc.). L'analyse qui suit est un examen du *modus operandi* du Seuil et de Gallimard dont le but est d'établir si, comme au Serpent à Plumes, l'inclusion de Mabanckou dans leur collection phare pourrait être synonyme d'appropriation du produit culturel africain plutôt que de « déhiérarchisation ».

¹⁶ Le syllabus de l'épreuve *Literature in English* du General Certificate of Education octroyé par le University of Cambridge International Examinations Syndicate comprend indifféremment des textes de Shakespeare, et Austen aux côtés de l'Irlandais Oscar Wilde, de l'Américain Tennessee Williams, de l'Indienne Arundhati Roy, et du Nigérian Wole Soyinka tandis que le syllabus de l'épreuve *French Literature* mélange les auteurs français et ceux d'outre-France malgré l'absence de la préposition « in ».

Les Éditions du Seuil

Comme beaucoup d’auteurs, Mabanckou ne publiera plus au Serpent à Plumes après que celui-ci fut absorbé par Le Rocher qui à son tour passera de main en main avant d’être finalement racheté par le groupe Artège en 2014 (Beuve-Méry, 2014). Tandis que se redessine donc ainsi le paysage éditorial parisien, l’auteur congolais vague çà et là sans stratégie éditoriale apparente ; il écrit une nouvelle pour le Figaro (*Le Fou de Bonanjo*, 2003b), participe à deux collectifs dont le premier, *Nouvelles d’Afrique* (2003c), débute son entrée dans le cercle *Galligrasseuil* avec un premier contact avec la prestigieuse maison parisienne, Gallimard. Le second collectif, *Nul n’est une île : Solidarité-Haïti*, paraît en 2004 hors métropole à Montréal aux éditions Mémoire d’Encrier où il publiera également, quelques mois plus tard, son dernier recueil de poésie à ce jour, *Tant que les arbres s’enracineront dans la terre* (2004b). Trois années s’écoulent ainsi avant que Mabanckou ne jette l’ancre à nouveau dans une maison édition parisienne avec *Verre Cassé* (2005) qui paraît dans la collection Cadre rouge des Éditions du Seuil.

Les Éditions du Seuil, où sont édités des auteurs d’expression française tels que le Franco-Marocain Tahar Ben Jelloun, l’Ivoirien Ahmadou Kourouma, le Congolais Henri Lopes, le Canadien Jacques Godbout, la Malien Yambo Ouologuem, le Martiniquais Édouard Glissant et le Roumain Elie Wiesel aux côtés des Français André Schwarz-Bart, François Maspero et Philippe Sollers, se voient confiés cinq ouvrages de Mabanckou sans compter ses recueils de poésie chez Point et sa traduction de *Beasts of No Nation* (2005) de Uzodinma Iweala aux Éditions de l’Olivier, une filiale du Seuil. Des cinq ouvrages qui paraissent dans la maison mère, trois sont dans la collection emblématique de la maison, notamment le Cadre rouge – *Verre Cassé* (2005), *Mémoires de porc-épic* (2006b) et *Black Bazar* (2009a) – tandis que *Ma Sœur Étoile* (2010) paraît dans la collection Album Jeunesse et que le dernier roman de Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire* (2013), paraît quant à lui dans la collection Fiction & Cie.

Les critères de sélection des diverses collections du Seuil, sauf lorsqu’il s’agit des collections telles qu’Album Jeunesse qui de par leur appellation sont clairement consacrées à un genre particulier et à un public spécifique, ne sont pas circonscrites par des postfaces explicatives comme le sont plusieurs des collections du concurrent Gallimard. Il est toutefois possible dans le cadre de la présente recherche de situer la place de l’écrivain d’outre-France au Seuil en redessinant l’ossature de cette maison. Il est important de noter que la sélection d’ouvrages par un directeur de maison ou de collection n’étant elle-même pas une science

exacte, la délinéation suivante des collections du Seuil n'offre qu'une indication fragmentaire du traitement de l'œuvre d'auteurs dits francophones au Seuil.

Cadre rouge

À aucune autre collection Mabanckou confie-t-il autant d'ouvrages. D'ailleurs, c'est au Cadre rouge que Mabanckou frôle le Renaudot de près en 2005 avec *Verre Cassé* avant de le remporter l'année suivante pour *Mémoires de porc-épic* (2006b). Sa relation avec la collection Fiction française au Serpent à Plumes, une collection qui selon Pierre Astier son directeur serait aveugle aux différences géographiques et ethniques, s'étant prématurément interrompue après la démission de ce dernier, Mabanckou aurait-il trouvé au Cadre rouge un nouveau sanctuaire égalitaire et non divisionniste ? Les critères de sélection pour cette collection ne sont pas rendus publics à l'exception de quelques communications entre les décisionnaires de la maison, de quelques comptes rendus de réunions et de quelques bribes révélées au cours d'interviews. Ces descriptions éparses sont réunies par Hervé Serry (2008) dans le catalogue de l'exposition « Les Éditions du Seuil : histoires d'une maison » organisée par le Centre Pompidou à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du Seuil. Les citations suivantes résument en quelques mots la raison d'être de la collection Cadre rouge :

- Dirigée collégialement, la collection « Cadre rouge » demeure longtemps le seul lieu de publication des romans au Seuil. La dynamique de cette série repose sur la nécessaire cohabitation d'œuvres de facture différente, du « roman roman », comme le disait parfois François-Régis Bastide, à des œuvres relevant de recherches formelles.
(<http://expositionseuil.bpi.fr>, n.d.)
- Le « Cadre rouge » doit être ouvert aux talents les plus différents, mais fermé aux livres terrorisants.
(François-Régis Bastide cité par Serry, 2008 : 179)

Le caractère informel des critères de sélection de la collection est mis en évidence par l'utilisation de l'expression « roman roman » qui, bien que celle-ci parvienne tout juste à expliquer qu'elle s'intéresse au roman sous sa forme conventionnelle, voire typique, elle peine à le décrire avec précision. Elle suggère un processus de sélection plus instinctif que

systématique où chaque membre du comité de lecture aurait potentiellement sa propre idée des romans qui seraient en adéquation avec la collection¹⁷.

Cependant, à y regarder de plus près, il est possible de faire quelques inférences plus précises sur la collection Cadre rouge. Premièrement, le fait que soient regroupés sous l'égide d'une même collection des « œuvres de facture différente » et des « talents différents » suggère qu'il s'agisse d'une collection qui estompe les délimitations en général et met l'accent sur la diversité. Deuxièmement, l'existence du Cadre vert – dont le nom même suggère qu'il est à la fois contraire et complémentaire au Cadre rouge et qui recrute exclusivement des écrivains traduits tels que Gabriel Garcia Marquez, John Updike, William Boyd, John Irving, J. M. Coetzee et José Saramago – permet de déduire que la langue française comme langue d'écriture est un critère non négociable au Cadre rouge. Ceci étant dit, il devient alors clair que les deux collections emblématiques du Seuil sont structurées suivant la dichotomie langue française versus langue étrangère et non selon des critères géographiques¹⁸.

Le Cadre rouge n'exclut donc pas par définition les littératures dites francophones. Elle représente les littératures d'expression française du monde entier. Cependant, de par la nationalité de ses fondateurs, sa situation géographique et surtout les origines de la majorité des ouvrages publiés, le Cadre rouge reste indissociablement français.

Fiction & Cie

Après *Mémoires de porc-épic* (2006b), Mabanckou ne publiera plus au Cadre rouge. Il visitera de nombreuses maisons d'édition – notamment Fayard où il intégrera la collection Thème Littérature française pour deux essais qui ironiquement dénoncent la marginalisation de l'homme noir notamment dans la sphère littéraire française¹⁹. Chez Gallimard, Mabanckou connaît d'abord la collection Hors série Littérature pour trois collectifs pour ensuite se retrouver dans la prestigieuse collection Blanche. Les implications de ce transfert ponctuel sont revisitées plus loin à la lumière des conclusions de l'enquête menée précédemment par Julia Waters au sujet d'Ananda Devi. Aux Éditions Naïve, JC Lattès, André Versaille, La Branche et Hoëbeke (filiale de Gallimard) entre 2010 et 2013, Mabanckou intègre des collections

¹⁷ Ceci expliquerait pourrait expliquer le désaccord entre Bastide et Wahl concernant les « livres terrorisants » que ce dernier aurait choisis.

¹⁸ Un fait qui n'est pas toujours une réalité à travers le Seuil car la collection Méditerranée qui couvre des auteurs de cette mer intercontinentale dont elle prend le nom.

¹⁹ *Lettre à Jimmy* (2007) et *Le Sanglot de l'homme noir* (2012).

consacrées à des thèmes ou à des genres spécifiques telles que la collection Livres d'heures, la collection Vendredi 13 et la collection Étonnants Voyageurs.

Mabanckou retourne au Seuil dans la collection Fiction & Cie avec *Lumières de Pointe-Noire* (2013). Créée par Denis Roche en 1974 et reprise par Bernard Comment en 2004, la collection Fiction & Cie n'est pas accompagnée d'une postface explicative. Cependant, Bernard Comment (2011) dresse le portrait de la collection lors d'une rencontre organisée par la librairie Ombres Blanches à la Bibliothèque José Cabanis dont les grandes lignes sont les suivantes :

- Et au début des années soixante-dix, ce travail de déconstruction des avant-gardes arrive un peu à son terme et Denis Roche à ce moment-là comprend qu'une nouvelle modernité se met en place, qui ne sera plus une modernité de la déconstruction mais de la reconstruction et parmi les grands actes de cette reconstruction il y a ce qu'on peut appeler le côté hybride, inter-genre de livres difficilement classables dans les genres habituels.

(BibToulouse, 2011 :00 :02 : 50 - 00 :03 : 25)

- Évidemment j'aimais bien l'idée de fiction plutôt que de littérature ou roman, c'est un peu plus vague, plus large, plus ouvert par sa définition. Et puis ce qui me plaisait beaucoup c'était l'esperluette là, « & Cie ».

(BibToulouse, 2011 :00 :07 :05 - 00 :07 : 20)

- Pour moi un bon éditeur c'est quelqu'un qui est ouvert. Je dirais même ouvert à tout et prêt à tout. C'est-à-dire quelqu'un qui n'a pas d'a priori. Je pense qu'aujourd'hui on ne peut plus trop être dans une conception trop dogmatique ou trop formaliste, trop figée, de la littérature. Je veux dire, par exemple, dans les années soixante, soixante-dix et jusque dans les années quatre-vingt, j'imagine que Jérôme Lindon, il n'avait même pas besoin de lire dix lignes d'un manuscrit pour savoir si ça rentrait dans sa case parce que c'était une case très très précise, très formalisée. Aujourd'hui c'est beaucoup plus flou. Donc, je pense simplement qu'effectivement il faut être ouvert mais il ne suffit pas d'être soi-même ouvert à l'intérieur de son bureau quoi, il faut justement faire de l'espace d'une collection un espace attractif.

(BibToulouse, 2011 :00 : 16 : 23 - 00 : 17 : 22)

Ces citations sont probantes car les mots-clés « hybride », « inter-genre », « difficilement classables », « vague », « ouvert » et « flou » font le tour de la question. En effet, les critères de sélection de la collection Fiction & Cie sont flexibles. Cette flexibilité délibérée sème le chaos dans un secteur habitué aux cases précises et formalisées tel que l'édition, comme l'illustre l'anecdote suivante relatant les débuts confus de la collection en librairie :

Pour commencer, Roche édite un Belge, Giovanni Marangoni, dont le roman est titré *George Jackson Avenue*. Les libraires, mal informés, le placent au rayon étranger et, voyant le mot « fiction » sur la couverture, le classent dans la catégorie « science-fiction » : le malentendu est complet. Tout rentre dans l'ordre rapidement.

(de Rabaudy, 2001)

Pour compliquer davantage les choses, la collection publie cette même année la traduction française du roman américain *Le Breakfast du champion* (1974) de Kurt Vonnegut. Ainsi est-il possible de déduire que la collection Fiction & Cie ne se limite pas à la langue française en tant que langue d'expression, que la nationalité ou les origines de l'auteur importe peu, ou pas, et que grâce à l'esperluette de son appellation, tous les genres littéraires peuvent être envisagés.

De ce point de vue, les collections Cadre rouge et Fiction & Cie du Seuil semblent correspondre merveilleusement à l'ensemble des valeurs intellectuelles, voire politiques, de Mabankou premièrement car ce dernier est aussi inclassable que le Cadre rouge est indéfinissable et deuxièmement car Mabankou est, à l'instar des deux directeurs de la collection Fiction & Cie Denis Roche et Bernard Comment, un auteur aux centres d'intérêt variés qui remet en question les lignes de démarcation en vigueur aujourd'hui dans le champ littéraire d'expression française. La flexibilité de ces deux collections phare du Seuil est d'autant plus confirmée par l'absence de postfaces explicatives²⁰ ainsi que par le fait que le site officiel de la maison²¹ ne permette pas le filtrage des ouvrages de son catalogue par collection ou par pays d'origine et ce même à travers une recherche détaillée. Ce choix probablement délibéré de la part de l'éditeur de limiter les filtres de recherche sur le site officiel d'une maison

²⁰ Un blog officiel est toutefois consacré à la collection Fiction & Cie (www.fictionetcompagnie.com). Cependant, la page « À propos » de ce site consiste uniquement d'une liste chronologique d'ouvrages n'offrant aucune indication des critères de sélection de la collection.

²¹ www.seuil.com

de cette envergure indique que l'appartenance collective ou géographique ne serait pas une priorité au Seuil en général. Seuil.com ne met à la disposition de l'internaute que trois sous-catégories dans le menu déroulant du site en ce qui concerne la littérature regroupant ainsi la totalité du fonds littéraire du Seuil, notamment « Littérature française », « Littérature étrangère » et « Policiers ». De plus, et de manière plutôt contre-intuitive, certains ouvrages dits « francophones » figurent à la fois dans la sous-catégorie « Littérature française » ainsi que dans la sous-catégorie « Littérature étrangère ». Ceci est d'autant plus clair dans la liste des nouveautés²² où, par exemple, le plus récent ouvrage du Franco-Marocain Tahar Ben Jelloun, *Mes contes de Perrault* (2014), paraît indifféremment dans les deux sous-catégories. Il est donc raisonnable de croire que ce fut également le cas des quatre romans de Mabanckou à leur sortie. Non seulement les ouvrages dits francophones bénéficient-ils ainsi d'une meilleure visibilité au sein du catalogue, mais ce faisant le plan du site web les protège également d'une surexploitation de mots-clés qui, d'une part, permettent des recherches plus précises et peuvent être très appréciés des chercheurs mais qui, d'autre part, mettent en avant des caractéristiques particuliers qui prôneraient une lecture partielle. Le Seuil évite ainsi un système de classification détaillé préjudiciable tout en augmentant la visibilité de ses ouvrages.

Cette apparente neutralité structurelle n'exclut toutefois pas que le Seuil – reconnu pour avoir porté un intérêt soutenu à la littérature francophone depuis que Paul Flamand, directeur littéraire au Seuil entre 1937 et 1979, édite Léopold Sédar Senghor – souscrive à la définition problématique selon laquelle la littérature francophone regrouperait les littératures de langue française d'outre-France comme l'indique en une phrase la présentation de la maison :

Une forte lignée francophone singularise Le Seuil, avec Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Kateb Yacine, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Anne Hébert, Jacques Godbout, puis Nelly Arcan, Ahmadou Kourouma, Alain Mabanckou ou Charif Majdalani.

(Seuil.com, n.d.a)

Cette définition de la littérature francophone est moins inclusive que celle qu'offre Mabanckou dans le collectif *Pour une littérature-monde* (2007 : 56) et qui englobe « sans tergiversations,

²² Pour accéder aux nouveautés, il suffit de cliquer sur l'onglet Nouveautés qui se trouve sur la page d'accueil du site du Seuil (www.seuil.com), et de faire passer la souris premièrement sur la sous-catégorie « Littérature » puis cliquer tour à tour sur les options « Littératures française » et « Littérature étrangère ».

l'écrivain français ». En effet, bien que cette division entre la littérature francophone et la littérature française ne soit pas reflétée à travers les collections phare du Seuil, elle se concrétise toutefois sous la forme de la collection Méditerranée, créée en 1952 et dirigée par Emmanuel Roblès, qui regroupait des auteurs méditerranéens d'expression française tels que l'Algérien Kateb Yacine, le Marocain Ahmed Sefrioui, des Français d'origine maghrébine tels qu'Andrée Chedid, et des auteurs traduits de l'espagnole, du grec, de l'italien et du turc²³. D'une part, la collection Méditerranée, comme le fait remarquer l'historien Jean-Yves Mollier (2012), « a joué également un rôle déterminant pour faire comprendre aux lecteurs français que des écrivains dignes de ce nom existaient en Algérie, au Maroc et en Tunisie, qu'ils étaient arabes ou kabyles, et que la littérature française ne pouvait plus les ignorer ». D'autre part, elle a isolé la littérature maghrébine dans une collection spécialisée d'où elle dépend des instances éditoriales françaises, notamment des récompenses littéraires, pour être valorisée et reconnue par les acteurs clés de la littérature française.

Paratexte au Seuil

Il est possible de déduire que, malgré des opinions divergentes concernant la définition de la littérature francophone, Mabanckou n'est pas classifié au Seuil selon ses origines géographiques ou ethniques. Il reste cependant à déterminer s'il y est vraiment reçu sans différenciation aucune en observant de plus près le paratexte éditorial entourant l'œuvre de Mabanckou au Seuil car, comme le fait remarquer Julia Waters (2008 : 56), l'édition française tend à renforcer la différence d'auteurs ou de textes d'outre-France en les recouvrant d'un voile d'exotisme. Dans ce cadre, Waters entreprend une analyse des éléments de l'emballage paratextuel – c'est-à-dire, de « l'ensemble de productions discursives qui accompagnent le texte ou le livre » (Genette, 1987) – des ouvrages de l'auteure mauricienne Ananda Devi. Ces éléments paratextuels précisent davantage les catégorisations actuelles des littératures d'expression française dont une des conséquences est la *racialisation* des ouvrages d'écrivains dits francophones ainsi que de leur lecture. En observant l'évolution de la présentation des ouvrages de Devi au fil des années suite à son transfert de la collection Continents Noirs vers la Collection Blanche de Gallimard, Waters (2008) note que Devi reprend graduellement le contrôle du paratexte afin d'atténuer l'influence de ses origines et du lieu où se déroule l'action de ses romans sur son message qu'elle veut avant tout universel. Au cours d'une interview par courriel électronique non publiée, l'auteure aurait expliqué à Waters (2008 : 72) que pour elle

²³ Ces mêmes auteurs sont souvent également édités dans le Cadre rouge pour les auteurs de langue française, ou au Cadre vert pour les autres.

le paratexte serait « une tentative de passerelle entre le lecteur qui ne connaît pas du tout ces lieux, et des textes qui les écrivent de l'intérieur et ne concèdent pas des descriptions objectives aux lecteurs ». Le paratexte, qu'il soit écrit par l'auteur lui-même ou par l'éditeur enlèverait donc, dans une certaine mesure, la possibilité pour le lecteur de faire sa propre lecture et de former sa propre opinion d'un ouvrage. Après avoir été éditée dans la collection Continents Noirs dont l'emballage paratextuel type place systématiquement les origines de ses auteurs entre le texte et le lecteur, Devi lutte contre toute caractérisation partielle de son œuvre chez Gallimard en utilisant une série de mesures principalement *contre-paratextuelles*. D'une part, standardiser ainsi la présentation d'ouvrages francophones selon les normes éditoriales françaises grâce aux mesures *contre-paratextuelles* de Devi (explicitées plus loin) ferait passer l'accent sur l'universalité des thèmes dont ils traitent. D'autre part, un traitement égalitaire pourrait entraîner l'absorption des littératures non hexagonales dans le champ littéraire français et déposséder les petites littératures nationales de leurs auteurs et de leur capital littéraire.

Dans le cas d'Ananda Devi chez Gallimard, Waters (2008 : 59-60) relève nombre d'éléments paratextuels dépeignant les ouvrages de Devi comme des ouvrages avant tout mauriciens, voire africains. Ces éléments paratextuels sont de nature éditoriale se plaçant tantôt à l'intérieur du livre (couverture, épigraphe, et quatrième de couverture), tantôt à l'extérieur (titre de collection ainsi que sa postface explicative). En effet, le parcours éditorial de l'auteure mauricienne illustre l'urgence d'une restructuration des littératures d'expression française telles qu'elles sont représentées par les maisons d'édition française.

What compromises are entailed, for a non-metropolitan francophone writer, when choosing (or being chosen) to publish in France and for a predominantly French readership? Is it possible to reap the evident material benefits, in terms of readership and revenue, of publishing with a French publishing house, without replicating neo-colonial, hierarchical patterns of dependence on the former coloniser and of appropriation of 'marginal' cultures by the dominant 'centre'? On what terms, inclusive or exclusionary, are non-metropolitan writers of French expression selected and promoted by their French publishers: as 'French' or as 'francophone', as same or as other?

(Waters, 2008 : 55)

Telles sont les questions auxquelles Julia Waters (2008) tente de répondre en examinant l'évolution éditoriale de l'auteure mauricienne Ananda Devi au sein de la maison d'édition

française Gallimard. Waters (2008) examine premièrement les enjeux d'un emballage paratextuel qui prônerait la valeur « exotique » des textes. Elle mesure ensuite les implications du transfert d'Ananda Devi de la collection Continents Noirs, collection spécialisée en littérature francophone africaine, vers la collection Blanche, la collection dominante de Gallimard où sont édités les grands noms de la littérature française dont Proust, Claudel, Gide, Malraux, Camus ou encore, Sartre. Finalement, Waters procède à une comparaison des deux premiers romans de Devi parus dans la collection Continents Noirs aux deux premiers parus dans la Blanche afin de d'inventorier les différentes façons dont l'auteure tente subversivement de se détacher des représentations paratextuelles racialisées qui sont d'usage dans le cas des œuvres d'écrivains d'outre-France. Waters (2008) parvient aux conclusions suivantes :

1. Ananda Devi s'éloigne étape par étape des marges vers le centre. L'auteure débute chez de petits éditeurs de son pays d'origine (Éditions de l'Océan Indien, île Maurice), avant de poursuivre chez des éditeurs français spécialisés, c'est-à-dire périphériques (L'Harmattan, Dapper). Ensuite, elle intègre la collection spécialisée, c'est-à-dire périphérique, d'une des plus grandes maisons de France (la collection Continents Noirs de Gallimard), avant d'être finalement intégrée à la collection dominante (la collection Blanche de Gallimard).
2. Partant de la théorie de Roger Célestin selon laquelle la notion de l'exotisme dépendrait de l'existence d'une opposition fixée entre le soi et l'autre, Waters déduit que soit l'écrivain tenterait de « traduire » son propre texte à l'intention du lecteur occidental, soit l'éditeur du texte francophone se retrouverait dans l'obligation d'agir en tant que médiateur « traduisant » pour le lecteur occidental la culture dite exotique de l'écrivain. L'éditeur risque ainsi de créer des tensions entre ses propres désirs commerciaux et les désirs créatifs de l'auteur. Dans le cas de la collection Continents Noirs, Waters (2008) repère diverses instances où le directeur de collection, Jean-Noël Schifano, intervient, notamment à travers le titre même de la collection, dans la postface où il explique, définit et justifie la collection, la conception graphique de la première de couverture et l'épigraphe.
3. Ananda Devi contre-attaque en prenant le contrôle de certains éléments paratextuels de ces romans *Pagli* (2001) et *Soupir* (2002) lorsqu'elle y inclut ses propres épigraphes en remplacement de la traditionnelle épigraphe de la collection Continents Noirs – « L'Afrique – qui fit – refit – et qui fera » – redirigeant ainsi l'attention du lecteur vers la valeur allégorique du texte plutôt que vers sa valeur géographique, voire

ethnographique. Elle revendique aussi, ce faisant, l'individualité et l'autonomie de ses romans. En ouvrant le roman *Soupir* (2002) avec deux épigraphes, Devi invite le lecteur à s'ouvrir à de multiples interprétations hors de la traditionnelle dichotomie France-Afrique ou français-francophone.

4. La dernière partie de l'article de Waters cherche à déterminer si les deux premières œuvres d'Ananda Devi à être publiées dans la collection Blanche de Gallimard y seraient présentées en termes neutres suivant les critères purement qualitatifs revendiqués par la collection. La notice de l'auteur qui accompagne les romans *Ève de ses décombres* (2006) et *Indian Tango* (2007) indique que tel n'est pas le cas, car la majorité des ouvrages de la collection Blanche en est dispensée. Dans les deux cas, un paragraphe de l'éditeur souligne le contexte géographique et culturel du roman ainsi que les origines francophones de l'auteur.

Pour résumer, la recherche de Waters (2008) confirme l'existence de divisions et d'une structure hiérarchique selon les origines géographiques et ethniques de l'auteur. Cependant, une graduelle progression vers un traitement égalitaire dans la collection Blanche peut être observée au cours du parcours éditorial d'Ananda Devi. Selon Waters (2008), cette dernière illustrerait le concept spivakien du « strategic essentialism » en acceptant un certain degré d'étiquetage géographique et ethnique comme une étape obligée avant d'être reçue en tant qu'« écrivain tout d'abord et tout simplement ». Mabanckou serait-il parvenu à un compromis similaire ? Aurait-il trouvé un moyen de continuer à profiter pleinement des avantages que procurent les instances littéraires françaises tout en poursuivant sa campagne de sensibilisation contre le régime ségrégatif qui perdure dans ce secteur ?

Au seuil, Mabanckou semble à première vue avoir été pleinement intégré au capital littéraire français. En effet, il est directement intégré à la collection phare de la maison sans au préalable passer par une collection spécialisée comme l'avait fait Devi chez Gallimard. Cependant, le Seuil a difficilement résisté à la possibilité de capitaliser sur la dimension exotique des romans de Mabanckou car l'emballage paratextuel, au Cadre rouge comme chez Fiction & Cie, présente les textes et leur auteur comme étant avant tout congolais. La couverture blanche bordée de rouge de la collection Cadre rouge – une couverture qui pourrait presque d'ailleurs être considérée comme typiquement française car elle ne va pas sans rappeler la Blanche de Gallimard ainsi que certaines couvertures des Éditions de Minuit, entre autres – et la couverture très sobre et utilitaire de la collection Fiction & Cie ne laissent transparaître

aucune indication d'exotisme sauf pour le nom indéniablement « étranger » de l'auteur et le titre de l'ouvrage. Le nom d'auteur et les titres d'ouvrages relèvent *a priori* d'un choix auctorial bien que l'éditeur soit impliqué plus souvent qu'on ne le croit dans le processus.

Dans le cas des quatre romans de Mabanckou au Seuil, il n'est pas clair si le choix de titre est auctorial ou éditorial. Il serait tout de même intéressant de se pencher sur la valeur paratextuelle de ces titres par rapport aux fonctions désignatives, métalinguistiques et séductrices que leur attribue Josep Besa Camprubí (2002 : 8) car, avec le nom d'auteur qui soulève déjà indéniablement la dimension étrangère de l'ouvrage²⁴, le titre est un des premiers points de contact du lecteur avec l'ouvrage. Pour résumer, les fonctions de Besa Camprubí se réfèrent respectivement aux tâches attribuées au titre de nommer l'ouvrage, d'en parler et de conquérir le lecteur. Ainsi, un titre faisant référence à l'Afrique risque donc d'entraîner le lecteur à identifier l'ouvrage premièrement comme étant africain, deuxièmement comme ayant trait à l'Afrique et finalement comme ayant les qualités pour lesquelles la littérature africaine est reconnue. Les quatre titres de Mabanckou au Seuil sont liés à différents degrés aux origines géographiques et ethniques de l'auteur. Le titre éponyme du premier roman de Mabanckou au Seuil, *Verre Cassé* (2005), fait référence au titre d'une chanson du chanteur congolais Lutumba Simaro. Le titre du second roman, *Mémoires de porc-épic* (2006b), se réfère quant à lui à une espèce animale introuvable en France. Le titre du troisième et dernier roman au Cadre rouge, *Black Bazar* (2009a), est non seulement en partie en anglais et en partie en français mais il se réfère également à l'ethnicité noire. Finalement, le quatrième titre de Mabanckou au Seuil qui paraît cette fois dans la collection Fiction & Cie, *Lumières de Pointe-Noire* (2013), est un titre toponymique qui renvoie inévitablement à la ville côtière congolaise.

Une première de couverture esthétiquement neutre peut donc comporter des éléments capables de guider la lecture d'un ouvrage et d'exclure une interprétation plurielle et universelle du texte, en l'occurrence la titraille. Mabanckou a systématiquement choisi des

²⁴ Le nom de l'auteur endosse d'ailleurs à la fois le rôle d'un argument de vente et d'indication du contenu de l'ouvrage lorsqu'il paraît stratégiquement en caractères gras sur le large bandeau rouge qui orne le roman *Lumières de Pointe-Noire* (2013) chez Fiction & Cie au Seuil. Comme Corinne Crabos (2010) le fait remarquer à Figaro, « lorsque l'écrivain est connu, il constitue une formidable marque : Modiano, Le Clézio, Dan Brown... C'est comme Danone ! Les lecteurs savent ce qu'ils vont trouver... » Et d'appuyer cette argumentation : « Le nom, comme une marque, est une garantie de qualité, un repère pour les lecteurs - l'univers, le style de l'auteur... - on ne risque pas d'être trompé sur la marchandise ! ». À la lumière de cette remarque, le fait que Mabanckou ait systématiquement été présenté comme un écrivain congolais, voire simplement africain, rend tout ouvrage comportant ce nom susceptible d'être interprété avant tout un ouvrage africain.

titraillles à orientation nettement géographique ou ethnique²⁵ au long de son parcours éditorial renforçant ainsi une interprétation en ce sens en particulier lorsque celles-ci sont reprises à l'intérieur de chaque publication dans la liste d'ouvrages du même auteur que l'on retrouve tantôt en début et tantôt en fin d'ouvrage au Seuil. Lue avant l'achat de l'ouvrage, cette liste de titres place inmanquablement l'auteur dans la catégorie d'auteurs africains aux yeux du lecteur potentiel. Consultée après lecture de l'ouvrage, elle pourrait confirmer l'interprétation géographique ou ethnique incitée par la titraille.

Nous en venons ainsi à la quatrième de couverture qui, comme l'explique Genette (2002) à L'Express, est en concurrence avec le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage en tant que principal argument de vente. Destinée à l'ensemble des lecteurs potentiels d'un ouvrage, y compris la critique, la quatrième de page sert à inciter et à informer le lecteur du contenu de l'ouvrage. Comme le démontre l'exemple de *Verre Cassé* (2005), les quatrièmes de couverture de Mabanckou au Seuil mettent à l'avant le site géographique où se joue le roman et font de multiples références aux figures de style de la littérature africaine. Il est en effet question d'un bar situé au Congo, de « langue rythmée » et de « réalité africaine ». Mabanckou est de surcroît assimilé à « la jeune génération d'écrivains africains » avant d'être décrit plus loin comme un auteur congolais, lauréat de prix spécialisés dont le Grand Prix littéraire d'Afrique noire, et comme universitaire spécialiste des littératures francophones et afro-américaines. Les lecteurs potentiels souhaitant se procurer un ouvrage sur internet ont une expérience semblable ; chaque ouvrage est accompagné d'une description de l'ouvrage axée sur la façon dont ce dernier contribue au champ littéraire africain. En l'occurrence, *Mémoires de porc-épic* (2006b) est présenté comme une réinterprétation d'« un certain nombre de lieux fondateurs de la littérature et de la culture africaines (...) détournant avec brio et malice les codes narratifs de la fable » et renouvelant « les formes traditionnelles du conte africain dans un récit truculent et picaresque où se retrouvent l'art de l'ironie et la verve inventive qui font de [Mabanckou] une des voix majeures de la littérature francophone actuelle » (Seuil.com, n.d.b).

Il est par conséquent possible de conclure bien que Mabanckou est intégré à l'ossature du Seuil dans ses collections Cadre rouge, Album jeunesse et Fiction & Cie comme ses homologues français, il reste nécessaire de commercialiser ou de traduire sa différence à travers le paratexte. Avant de déterminer si, comme Devi, Mabanckou tente de contrer ce paratexte

²⁵ En l'occurrence *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* (2002), *African Psycho* (2003a) et *Nouvelles voix d'Afrique* (2002).

racialisant, il serait intéressant de se pencher sur son expérience chez un dernier éditeur, Gallimard.

Gallimard

En 2010, Mabanckou édite *Demain j'aurai vingt ans* dans la collection Blanche de Gallimard. Il ne s'agit pas ici d'un transfert traditionnel car Mabanckou n'y publie qu'un seul roman, hormis quelques collectifs dans la collection Hors Série Littérature qu'il ne dirige d'ailleurs pas, avant de retourner au Seuil. Contrairement à Ananda Devi qui devient fidèle à cette collection à partir de 2006 suite à un transfert interne de la collection Continents Noirs pour la Blanche, Mabanckou n'y fait donc qu'un bref séjour. Cependant, cette publication Gallimard mérite d'être étudiée car Mabanckou est l'unique Congolais dans la Blanche aux côtés de cinq autres écrivains africains dont le Lesothien Thomas Mofolo et les Mauriciens Ananda Devi, Édouard J. Maunick, Hassam Wachill et, tout nouvellement, Nathacha Appanah. La Blanche contient également une anthologie du hainteny – genre littéraire malgache – recueillie et traduite par l'écrivain français Jean Paulhan. Selon une recherche avancée sur le site de Gallimard, cinq des six autres auteurs congolais chez Gallimard sont édités sous l'égide de la collection Continents Noirs²⁶. Pourquoi Mabanckou ne paraît-il alors pas plutôt dans la collection Continents Noirs auprès de ses confrères congolais ? Est-ce que le fait d'être édité dans la Blanche implique l'intégration de l'auteur à ce que Waters (2008) nomme le « club » de la littérature française ?

Pour tenter de répondre à ces questions il serait logique d'abord de passer en revue les critères de sélection de la collection. Dans le cadre de son étude sur le cas d'Ananda Devi, Waters (2008) se base pour se faire principalement sur la postface de la collection qui est facilement accessible sur le site de Gallimard²⁷. Pour résumer, la Blanche jouirait d'une réputation bien établie au cœur de l'histoire récente de la littérature française. En effet, la postface mettrait l'accent sur les origines historiques de la collection, ainsi que sur son rôle central dans la création du patrimoine littéraire français du XX^{ème} siècle. Les grandes lignes de l'analyse de Waters (2008 : 64-68) sur la collection Blanche sont les suivantes :

²⁶ Les cinq auteurs congolais de la collection Continents Noirs sont Tchikaya U Tam'si (son œuvre complète y est publiée à titre posthume en 2013), Henri Lopes, Antoine Matha, Boniface Mongo-Mboussa et Mambou Aimée Gnali. Le sixième est l'italocongolais Paul Nakolo Ngoi qui, traduit de l'italien par Pascaline Nicou, paraît chez Folio Junior. Deux autres Congolais, Fulbert Youlou et Moïse Tshombé, ont édité deux essais politiques en 1966 aux Éditions La Table Ronde, filiale de Gallimard.

²⁷ Disponible à l'adresse suivante : [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcenode\)/116029](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcenode)/116029)

- La politique de la collection Blanche serait implicitement liée à son rôle central et historique au sein de la littérature française.
- L'intégration de Devi à la collection Blanche impliquerait que l'accent est désormais surtout mis sur la valeur littéraire de son œuvre et non sur sa valeur exotique.
- Les collections de Gallimard suivent une certaine structure hiérarchique à la tête de laquelle se place la Blanche qui « renvoie également aux autres collections de la maison qui, d'année en année, l'ont nourrie et continue à le faire — liées qu'elles sont ou étaient à un éditeur particulier (...) ou voués à un genre, un thème ou un domaine linguistique propre (...) la 'Blanche' émerge de cet ensemble et témoigne des apports des éditeurs et des auteurs à l'aventure collective de la NRF. » (Gallimard.fr, 2013). De ce point de vue, en quittant la collection Continents Noirs pour la Blanche, Devi semble effectivement sortir des marges pour intégrer le centre.
- L'appellation « Blanche » reflèterait la couleur de la couverture choisie pour correspondre à « un extraordinaire assainissement de la littérature (et de la typographie) » (André Gide, cité par Gallimard.fr, 2013).
- Ce serait dans cet esprit de pureté et d'« assainissement » que la Blanche ne posséderait pas de directeur, pas de politique restrictive, pas de paratexte ou d'épigraphe propre à la collection et, en ce qui est d'un grand nombre d'ouvrages, pas de quatrième de couverture ou de notice biographique à propos de l'auteur.
- Aucun rapport n'est évidemment tissé explicitement entre le titre de la collection et les origines géographiques ou ethniques de ses auteurs.
- Cette insistance sur la valeur littéraire en tant que seul critère de sélection rappelle l'observation de Richard Dyer (cité par Waters, 2008 : 66) :

As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people.

Suivant cette logique, les écrivains français seraient des écrivains tout court tandis que les autres écrivains seraient avant tout africains, mauriciens, ou plus généralement, « francophones ».

- La littérature française à laquelle s'associe la Blanche n'est pas définie. Cependant, il serait possible de déduire que cette littérature serait fortement liée à la littérature française du XX^{ème} siècle, avec ses implications néocoloniales, et qu'elle serait représentée par des auteurs tels que Proust, Claudel, Gide, Malraux, Camus et Sartre (à noter qu'il s'agit exclusivement d'hommes métropolitains Blancs).
- Quelques auteurs étrangers et traduits ainsi qu'une femme sont également mentionnés plus loin entre parenthèse. Aucune raison n'est offerte pour expliquer pourquoi ces auteurs furent inclus dans la Blanche. Deux questions s'ensuivent alors :
 1. Serait-ce une indication de l'intérêt exclusif que porte la Blanche à l'excellence littéraire indifféremment des origines de ses auteurs ?
 2. Ou, en particulier en ce qui concerne les ouvrages d'auteurs non européens, s'agirait-il plutôt d'une appropriation ou d'une annexion de produits culturels « marginaux » par le centre ?

Pourquoi la Blanche ?

Comme Ananda Devi (Waters, 2008 : 56), Mabanckou a quitté son pays natal il y de nombreuses années. Cependant, tous deux continuent de s'inspirer de leurs origines pour créer les lieux, les personnages et les intrigues de leurs ouvrages. D'ailleurs, *Demain j'aurai vingt ans*, l'unique roman publié par Mabanckou dans la Blanche, se déroule à Pointe-Noire, la deuxième ville du Congo. En quelle manière Mabanckou correspond-il donc mieux à la collection Blanche, décrite ci-dessus comme étant particulièrement représentative de la littérature française en tant que champ littéraire national, plutôt qu'à la collection Continents Noirs ? Serait-ce une reconnaissance de son excellence en tant qu'écrivain, indifféremment de ses origines congolaises ? Cette reconnaissance aurait-elle été facilitée par la réception du Renaudot ?

Il est bien connu que les prix d'automne ont un effet multiplicateur sur les ventes. Le cas de l'auteure rwandaise Scholastique Mukasonga en est une parfaite illustration. En effet, en 2012, elle fut couronnée du Renaudot pour son roman *Notre-Dame du Nil* (2012) alors que seulement 4 000 exemplaires avaient été vendus depuis sa parution en mars de la même année

(Imbault, 2013). D'abord écartée de la sélection, Mukasonga a été ramenée par des jurés qui n'arrivaient pas à se mettre d'accord sur un gagnant parmi la liste des finalistes au dixième tour (L'Obs, 2012) et elle a finalement été sacrée lauréate. Cette consécration inattendue a conduit son éditeur, Gallimard, à procéder à l'impression de 45 000 exemplaires additionnels (Lesieur, 2012). Deux ans plus tard, le directeur de la collection Continents noirs qui l'a découverte peut désormais fièrement confirmer qu'un total de 80 000 exemplaires ont été vendus (Schifano, 2014). Dans le cas de Mabanckou, l'effet avait été plus rapide en 2006 pour *Mémoires de porc-épic* dont 60 000 exemplaires furent écoulés dans l'espace d'une année après son couronnement (Beuve-Méry, 2007). Bien que ces chiffres de ventes soient encore loin de la moyenne de 200 000 pour le Renaudot (Challenges.fr, 2013) dont l'écrasante majorité des lauréats sont Français, il n'est pas à exclure que Gallimard puisse avoir été séduit par la perspective d'un succès éditorial en publiant *Demain j'aurai vingt ans* (2010). Gallimard est d'ailleurs une grande habituée des gros tirages et des prix littéraires prestigieux grâce notamment aux 1 300 000 exemplaires vendus de *L'Élégance du hérisson* (2006) de Muriel Barbery et aux 37 Goncourt, cinq Goncourt des Lycéens, 29 Femina, 20 Renaudot (ainsi que deux essais, un livre format poche, et quatre prix Renaudot des lycéens), 17 Interallié, 11 Médicis (sans compter les deux prix Médicis littérature étrangère et le prix essai 2011), 28 Grands Prix du Roman de l'Académie française et cinq prix du Livre Inter que lui ont rapportés ses auteurs jusqu'en 2014.

Publier chez Gallimard semble donc en théorie être un choix commercial avantageux pour le prestigieux éditeur français ainsi que pour l'auteur dit « francophone », bien que ce dernier ne réalise pas les chiffres faramineux des lauréats français. L'éditeur adopte-t-il dans ce cas des méthodes de commercialisation particulières dans le but d'accroître les ventes des ouvrages francophones ?

« Déhiérarchisation » ou appropriation ?

Sauf dans le cas du fonds dirigé par Joëlle Losfeld qui reste fidèle à la structure littérature française/littérature étrangère de la maison d'édition éponyme qu'elle avait créée en 1991 et qui est aujourd'hui rattachée à Gallimard, les auteurs étrangers sont dispersés, parfois selon leur genre parfois selon leurs origines, à travers le fonds littéraire de Gallimard avec une plus grande concentration dans les collections Folio, Du Monde entier, L'Imaginaire, Arcades et bien évidemment la collection Continents Noirs. Le site de Gallimard s'organise à partir de six onglets, notamment « Littérature française », « Littérature étrangère », « Policier et SF », « Connaissance », « Beaux Livres » et finalement, « Revues ». Sélectionner « Littérature française » pointe vers davantage d'options dont le genre (anthologies, biographies, contes et

légendes, etc.), les prix (Nobel, Goncourt, Renaudot, etc.), les collections (Blanche, L'Infini, L'Arbalète, etc.) et finalement, les auteurs. Sélectionner « Littérature étrangère » cependant offre à l'internaute la possibilité premièrement de préciser les régions (les choix disponibles couvrent les quatre coins du monde, y compris les littératures africaines²⁸ et francophones), les prix, les collections ou les auteurs qu'ils aimeraient consulter. Il est intéressant de noter que si l'internaute souhaite faire une recherche par collections, la collection Blanche n'est pas offerte comme option sur la page « Littérature étrangère » malgré la présence indéniable d'étrangers dans cette collection alors qu'elle est en tête de liste dans la sous-catégorie « Littérature française ». Ainsi, la conjecture sous-jacente selon laquelle la Blanche serait avant tout française apparaît au grand jour. Cette constatation est en conformité avec l'hypothèse de Waters selon laquelle l'inclusion d'ouvrages « francophones » dans la collection Blanche serait symptomatique de l'appropriation ou de l'annexion néocolonialiste de produits culturels « marginaux » par le centre. L'inclusion de romans étrangers dans une collection aussi particulièrement représentative de la littérature nationale française impliquerait donc que le texte soit acquis par la France et assimilé au canon littéraire français.

D'ailleurs, comme les Éditions du Seuil, Gallimard rattache les mots clés « Littérature française » et « Littérature étrangère » aux ouvrages d'outre-France de langue française. En l'occurrence, les romans d'Ananda Devi (île Maurice) édités chez Gallimard, dont les quatre premiers paraissent dans la collection spécialisée Continents Noirs et les cinq plus récents dans la Blanche, appartiennent tous simultanément aux sous-catégories « littérature française » et « littérature étrangère ». Il en est de même pour des auteurs comme Eugène Ébodé (Cameroun) qui, chez Gallimard, a été édité exclusivement dans la collection Continents Noirs ainsi que pour Mabanckou (Franco-Congolais) qui lui est édité dans la Blanche. Classifier ces auteurs « francophones » sous deux catégories qui devraient logiquement s'exclure mutuellement, leur assure une meilleure visibilité car, en effet, ils ne sont alors non seulement visibles aux lecteurs potentiels parcourant le catalogue d'ouvrages étrangers mais aussi à ceux parcourant le catalogue « Littérature française ». Il va sans dire qu'une meilleure visibilité se solde en principe en de meilleures ventes.

Les différences et hiérarchies s'estomperaient-elles donc au sein de la Blanche ? Les ouvrages francophones seraient-ils indifféremment assimilés par le biais de la collection Blanche au canon de la littérature française ? Une étude du paratexte des ouvrages

²⁸ À noter ici l'utilisation du pluriel.

francophones de la collection Blanche pourrait révéler si au lieu d'une assimilation idyllique il s'agirait plutôt d'une appropriation susceptible de maintenir un rapport inégal entre l'éditeur français et l'ouvrage francophone. Afin d'enrichir les études existantes, en l'occurrence celles effectuées par Waters (2008) sur quatre romans d'Ananda Devi chez Gallimard, la section suivante portera sur l'emballage paratextuel de l'unique ouvrage congolais à ce jour à avoir été publié dans la Blanche, à savoir *Demain j'aurai vingt ans* (2010) de Mabanckou.

Paratexte chez Gallimard

Comme le fait remarquer Waters (2008 : 66), la majorité des ouvrages de la Blanche a un très mince emballage paratextuel. Cependant, les ouvrages de Devi et de Mabanckou se voient octroyer une longue quatrième de couverture accompagnée d'un texte de présentation sur leur auteur. Ces éléments sont en contradiction avec la philosophie de neutralité de la collection et démontrent que les écrivains étrangers demeurent en situation d'inégalité au sein de cette collection.

Comme au Seuil, Mabanckou est placé à la fois dans les sous-catégories « Littérature française » et « Littérature étrangère » du site web de Gallimard comme il est possible de le constater dans la fiche identitaire ci-dessous. Cette double identité se reflète dans l'emballage paratextuel de l'ouvrage, notamment dans une quatrième de couverture exceptionnellement élaborée.

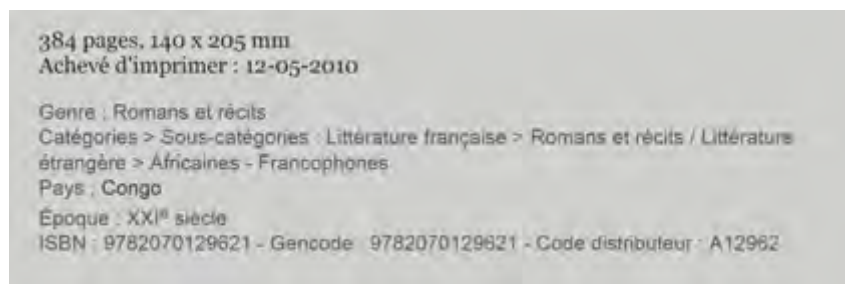


Figure 1 Fiche identitaire du roman *Demain j'aurai vingt ans* (2010) selon l'éditeur (Gallimard.fr, n.d.)

La quatrième de couverture du roman *Demain j'aurai vingt ans* (2010) est avant tout informative : elle commence en situant le roman géographiquement à Pointe-Noire au Congo, chronologiquement dans les années 1970 et politiquement lors de la première décennie d'indépendance. Le premier paragraphe poursuit avec quelques détails sur l'intrigue et sur le style avant d'établir un parallèle dans le deuxième paragraphe entre le roman de Mabanckou et le roman *La Vie devant soi* d'Émile Ajar (Romain Gary), un roman français qui paraît en 1975 au Mercure de France et qui remporte le Goncourt la même année. Cette comparaison agit

comme une traduction du roman francophone en des termes qui sont familiers au public français : « Au fil d'un récit enjoué, Alain Mabanckou nous offre une sorte de *Vie devant soi* à l'africaine ». Après avoir joué la carte de l'exotisme dans un jeu de séduction éditorial en ouvrant la quatrième de couverture avec des détails sur le cadre du roman, l'éditeur rassure le lecteur français en faisant des rapprochements entre Autre et Même. La présentation de l'auteur est similairement tirée à hue et à dia alors que Mabanckou est tantôt présenté selon sa spécificité en tant qu'expert en littérature francophone à UCLA et tantôt selon son universalité en tant qu'auteur traduit en une douzaine de langues.

Un autre élément de l'emballage paratextuel du roman de Mabanckou dans la Blanche est la préface signé par Le Clézio qui publie lui-même pas moins de seize ouvrages dans la Blanche et qui est également un des jurés du Prix Renaudot depuis 2002. La valeur stratégique et publicitaire de cette collaboration est incontestable : en associant son nom à l'ouvrage de Mabanckou, le lauréat du prix Nobel offre une garantie de qualité et améliore la visibilité du roman. L'éditeur peut ainsi espérer vendre quelques exemplaires de plus en accrochant non seulement les lecteurs de Mabanckou, mais également ceux de Le Clézio. Cependant, la préface est un outil à double tranchant ; comme Genette (1987 : 183) le fait remarquer, « son fonctionnement est souvent affaire d'interprétation, (...) chaque préface remplit le plus souvent plusieurs fonctions successives ou simultanées » et, dans le cas présent, outre une fonction publicitaire, la préface de Le Clézio a un effet secondaire non prémédité. Lorsqu'une préface est écrite par un tiers, un lien indissociable est construit entre le texte et le préfacier. Les valeurs qu'incarnent ce dernier et les catégories littéraires auxquelles il appartient (catégories géographiques, thématiques, stylistiques, etc.) sont instinctivement associées au texte par le lecteur avant que celui-ci n'entame l'ouvrage. Dans le cas présent, le texte est précédé d'une préface écrite par un auteur qui, aux yeux de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), est un représentant de l'île Maurice et qui exprime souvent son attachement à la francophonie et à ses valeurs ainsi qu'à la littérature non hexagonale. Si la littérature francophone est le point commun qui réunit Le Clézio et Mabanckou, elle devient également le cadre de référence de l'ouvrage. Par conséquent, avant même de lire le roman, la préface active un contexte de lecture principalement francophone. Il en va de même pour certains précédents préfaciers de Mabanckou dont Pius Ngandu Nkashama et Jacques Chevrier, tous deux spécialistes de littérature francophone. Il est donc possible de déduire que la collection Blanche de Gallimard, malgré l'apparente neutralité dont elle s'enorgueillit perpétue la représentation exotique des romans d'auteurs non hexagonaux. Bien que l'instance préfacielle

soit une belle manifestation de solidarité au sein du cercle des écrivains francophones, elle a pour effet secondaire une tendance à cloîtrer ces écrivains davantage dans le créneau francophone.

Outre les conséquences implicites liées au choix du préfacier, le texte lui-même est également apte à condamner l'auteur à une certaine interprétation. La préface de Le Clézio pour *Demain j'aurai vingt ans* (2010), malgré quelques brèves allusions à l'universalité des thèmes abordés dans le roman, porte principalement sur la position du roman dans le champ littéraire francophone ainsi que dans le champ littéraire africain, sur et sur le contexte géopolitique postcolonial de l'intrigue. En effet, *Demain j'aurai vingt ans* (2010) est décrit comme la continuation du roman *Verre Cassé* (2005), « un événement dans le paysage littéraire de la francophonie et [qui] fit connaître à un vaste public le nom d'Alain Mabanckou ». Le succès de *Verre Cassé* (2005) est comparé à celui qu'avait connu *Sozaboy* (1985) du Nigérian Saro-Wiwa. Le Clézio procède à faire un rapprochement entre le style de *Demain j'aurai vingt ans* (2010) et des romans tels que *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) et *Palm-Wine Drinkard* (1952) qui « inspirés par la réalité de l'Afrique nouvelle » et les romans *Things Fall Apart* (1958) et *Aké* (1981) qui dépeignent « l'Afrique réelle ». Mabanckou est associé à la jeune génération d'écrivains « née pendant ou immédiatement après les indépendances ». L'argument principal pour séduire le lecteur semble donc être l'« Afrique réelle (rien à voir avec les récits exotiques des explorateurs du XX^e siècle, ni avec les supposées profondeurs philosophiques des gourous du panafricanisme) ». Cet argument surexploité ne va pas sans rappeler la quatrième de couverture du roman *Ève de ses décombres* (2006) selon laquelle Ananda Devi contera « l'autre île Maurice du XXI^e siècle, celle que n'ignorent pas seulement les dépliants touristiques ». Le Clézio se porte ainsi garant d'une représentation fidèle de l'Afrique en littérature et condamne toute déformation de la réalité en choisissant l'extrait suivant qui est en fait une citation de Victor Hugo qui indigna l'oncle du héros de *Demain j'aurai vingt ans* (2010) : « Quelle terre que cette Afrique ! L'Asie a son histoire, l'Amérique a son histoire, l'Australie elle-même a son histoire ; l'Afrique n'a pas d'histoire ».

Ce n'est que brièvement vers la fin de la préface que Le Clézio mentionne les thèmes universels dont traite Mabanckou (2010) :

Michel, le jeune héros du roman de Mabanckou, vit une aventure somme toute banale, celle de la vie, les chagrins, les émotions et les ruses qui préparent au métier d'homme. Ce qu'il découvre

n'est pas spécifiquement congolais, ni même africain (même si cette société hybride dessille plus vite les yeux). C'est la réalité des adultes, souvent égoïstes et immatures, toujours dérisoires. Comme tous les enfants du monde – on se souviendra du regard noir d'une fillette en train d'observer ses parents qui s'entredéchirent, dans un roman de Colette –, le jeune Michel doit trouver sa place, entre malice, rire et désespoir.

(Le Clézio, 2010 : 12)

Cette mention de la dimension universelle du roman de Mabanckou arrive tard dans le discours de Le Clézio et elle est de surcroît accompagnée d'une référence à l'auteure française Colette comme dans le but de convaincre le futur lecteur français de la familiarité du sujet malgré l'étrangeté du contexte.

Comme dans le cas de *Devi*, l'éditeur sert d'intermédiaire entre le roman francophone et le lecteur français pour d'une part le séduire, et d'autre part pour traduire le roman, un rôle qu'il n'endosse pas habituellement dans le cas d'auteurs français en particulier sous l'enseigne de sa collection Blanche. Selon Waters (2008 : 61), *Devi* aurait graduellement repris le contrôle de la représentation paratextuelle de ses ouvrages chez Gallimard. Puisque Mabanckou ne publie qu'un roman chez Gallimard, il est difficile voire impossible de tirer la même conclusion à son sujet. Cependant, il est possible d'observer au long de sa carrière éditoriale son passage de maisons d'édition et de collections spécialisées vers des maisons du courant dominant. Il est pourtant surprenant qu'un des signataires du manifeste des quarante-quatre et qu'un contributeur au collectif *Pour une littérature-monde* (2007) accepte cette différenciation dont les conséquences sont de limiter le lectorat et de guider la lecture. Quels sont alors les bénéfices d'être édité dans les conditions susmentionnées ?

L'effet Galligrasseuil

C'est en fanfare que Mabanckou rejoint le Seuil. En effet, *Verre Cassé* est vendu à plus de 30 000 exemplaires et soudain, les prix littéraires affluent dont une nomination au prestigieux Renaudot. Une explication tout à fait acceptable, mais un peu simpliste, serait que qualitativement *Verre Cassé* eût été le meilleur ouvrage de l'écrivain jusqu'à l'heure. Ce serait cependant ignorer non seulement la valeur de la marque de fabrique « Seuil » et sous-estimer les ressources dont l'éditeur dispose pour les campagnes de commercialisation, et les règles tacites, et quelque peu illicites, qui gouvernent l'édition en France et qui ont été révélées au grand jour notamment par Guy Konopnicki dans *Prix littéraires : la grande magouille* (2004)

et par Jacques Brenner dans le cinquième tome de son *Journal* intitulé *La Cuisine des prix* (2006).

Mabanckou, qui au début de sa carrière collectionne les refus, ne découvre que plus tard, chemin faisant, les tenants et les aboutissants de l'édition et des prix littéraires. D'ailleurs, l'auteur admet dans une interview ne pas s'être rendu compte de la hiérarchie officieuse au sein du secteur de l'édition qui rationalise l'ascension des lauréats de prix littéraires vers des maisons plus prestigieuses ; recevoir le Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1999 pour son premier roman *Bleu-blanc-rouge* (1998) fut pour lui une surprise (Mabanckou, 2009b). Avec concision, Mabanckou révèle un peu par inadvertance que, n'étant pas très bien préparé, il n'avait pas su tirer pleinement parti de l'argument de vente que représente une telle récompense auprès des éditeurs, et qu'il était de ce fait resté inconsciemment fidèle aux éditions Présence Africaine pour le roman suivant, *Et Dieu seul sait comment je dors* (2001).

[L'Express] : Avec votre premier roman, en [1999], vous recevez le Grand Prix littéraire d'Afrique noire. Vous a-t-il aidé à persévérer?

[Alain Mabanckou] : Oui. Cela a été une surprise pour moi. Je suis donc resté aux éditions Présence africaine. Par la suite, quand j'ai été publié aux éditions du Serpent à plumes, j'ai commencé à recueillir quelques petits articles à gauche et à droite. Mais ça restait toujours dans les limites d'un lectorat africaniste. C'est avec *African Psycho* que le succès a commencé à prendre de l'ampleur.

(Mabanckou, 2009b)

Mabanckou n'est ni le seul ni le premier jeune auteur à avancer à tâtons dans l'industrie de l'édition. En effet, Jean Echenoz, dans *Jérôme Lindon* – un hommage éponyme au directeur des Éditions de Minuit, l'homme qui est à l'origine du succès de Becket, Robbe-Grillet, Toussaint, Deleuze et Guattari, où sont décrits divers aspects de la relation entre un écrivain et son éditeur (voir à ce sujet Cornille, 2005 : 43-57) – confie que dans la foulée de la parution de son premier ouvrage, il n'avait « pas encore compris qu'un livre est aussi fait pour être vendu » (Echenoz, 2001 : 21). De même, Mabanckou tarde à percevoir la dimension commerciale de son œuvre. Il en prend conscience que plus tard lorsqu'il expérimente personnellement le plus grand public et l'accès à la consécration littéraire que lui offrent les prestigieuses maisons d'édition françaises. En effet, à travers ses interviews, son blog, ainsi qu'à son active

participation à de nombreux débats concernant les enjeux de l'édition française, l'auteur congolais fait aujourd'hui montre d'une parfaite compréhension du fonctionnement de ce secteur et des disparités dont elle est en proie.

L'attrait de publier dans les prestigieuses maisons d'édition du courant dominant est indéniable en termes de prix littéraires et les chiffres de vente ; des 682 prix de l'Académie, Décembre, Elle, Femina, France Inter, Goncourt, Goncourt des Lycéens, Interallié, Médicis et Renaudot attribués à ce jour, les Éditions du Seuil en ont recueilli pas moins de 8% alors que le Groupe Gallimard – comprenant les éditions Gallimard et leurs filiales²⁹ – arrachent plus de 35% des prix³⁰. Grasset, Albin Michel, Plon et Julliard se partagent la part du lion du reste. Par conséquent, l'on pourrait s'aventurer à déduire que les chances des écrivains d'outre-France d'être couronnés se trouvent améliorés en théorie lorsque ceux-ci sont édités par les grandes maisons susmentionnées. Cependant, l'inégalité entre auteurs du nord et du sud perdure. Non seulement sont ces derniers rarement couronnés en réalité mais quand ils le sont, les bénéfices monétaires sont moins avantageux pour le lauréat, mais surtout pour l'éditeur qui est habitué à des chiffres de ventes avoisinant les 200 000 exemplaires pour les ouvrages primés. Ceci pourrait bien être une des conséquences de la ghettoïsation des écrivains d'outre-France. Entourés de paratextes façonnant la perspective du lecteur, leurs textes sont relégués en marge de l'édition française. Ainsi caractérisés, il est peu probable que ces textes soient considérés comme des œuvres grands publics qui, selon la revue Jeune Afrique (2008), sont ceux qui se vendent le mieux. Jeune Afrique compare à ce sujet *Le Roi de Kahel* (2008) de Tierno Monénembo aux *Bienveillantes* (2006) du Franco-américain Jonathan Littell qui, seulement trois mois après sa sortie avaient déjà réalisé des ventes de 200 000 exemplaires avant de recevoir le Goncourt, sans oublier cependant qu'il avait reçu entretemps le Grand Prix du roman de l'Académie française. Avant d'être couronné du Renaudot, Monénembo réalise un modeste chiffre de ventes d'environ 8 000 exemplaires en six mois. Certes, les deux romans ont connu une augmentation des ventes après leur couronnement. Cependant, avec plus d'un million d'exemplaires écoulés aujourd'hui en Europe (Garcin, 2010), le succès commercial de Littell est largement supérieur.

²⁹ Mercure de France, Denoël, Flammarion, La Table Ronde et P.O.L.

³⁰ Chiffres obtenus à partir de la liste des prix disponible à l'adresse http://www.lemonde.fr/livres/visuel/2013/11/30/prix-litteraires-les-maisons-d-edition-qui-regnent-sur-les-classements_3523087_3260.html et des derniers prix de la saison 2014.

Jeune Afrique offre deux raisons principales pour expliquer cette disparité ; premièrement, l'histoire du *Roi de Kahel* (2008) ne serait pas « facile d'accès pour le grand public » et, deuxièmement, les prix littéraires auraient un meilleur rendement lorsqu'ils sont attribués à des ouvrages connaissant déjà un succès commercial avant d'être ornés du bandeau rouge. Il serait important d'ajouter à ces raisons le fait que le Renaudot ne se traduit en moyenne qu'en la moitié des ventes du Goncourt (Challenges.fr, 2013), et le fait que l'éditeur lui-même ne s'attendait pas à ce que Monénembo soit lauréat après onze tours et ne s'était, par conséquent, pas préparé. De ce fait, au moment où la curiosité des lecteurs était à son niveau le plus élevé, le stock d'exemplaires sur le marché était insuffisant et ceci pourrait très bien avoir découragé certains acheteurs. La presse française réagit avec des gros titres ou des comptes-rendus qui sont aussi offensants que révélateurs. En effet au Figaro (Aïssaoui, 2008) il est possible de lire :

Grand silence dans la salle quand a été annoncé le lauréat du Renaudot : Tierno Monénembo, *Le Roi de Kahel* (Seuil). Un silence, puis des interrogations : « C'est qui, Thierry Nomembo ? », « Le titre, c'est *Le Roi de Sahel* ? », « C'est Boris Cyrulnik qui a eu le Renaudot ? » (Le psychiatre a bien eu le Renaudot, mais dans la catégorie essai).

En plus du rappel systématique des trois auteurs africains à avoir reçu le Renaudot avant lui, chez L'Express (2008) nous pouvons lire :

Si le grand public n'est pas forcément habitué à son nom, le lauréat 2008 est toutefois loin d'être un inconnu pour tous les amateurs de littérature francophone, qui le considèrent souvent comme le plus grand écrivain peul contemporain.

Tandis que L'Express fait ressortir la position périphérique des littératures francophones, Tahar Ben Jelloun (2008) résume et illustre parfaitement sur son site l'attitude d'une presse cocassement inquiète de voir la littérature d'expression française s'échapper des mains de la France :

« Faut-il être nègre pour avoir un prix littéraire en France ? » Telle est la question posée par un journaliste à Edmonde Charles-Roux, la présidente de l'Académie Goncourt le lundi 10 novembre jour où le prix littéraire le plus prestigieux a été décerné à Atiq Rahimi, un écrivain afghan qui a écrit son roman « Pierre de patience » en français. Comme on dit c'est un francophone, c'est-à-dire un étranger qui a adopté la langue de Voltaire pour s'exprimer. Ce n'est pas la première fois que l'Académie Goncourt distingue un écrivain non français de souche. Il y a eu le libanais Amin Maalouf, le russe Andreï Makine, le martiniquais Chamoiseau, l'américain Jonathan Littell et votre serviteur. Mais à chaque fois, cela a été reçu de manière particulière par la presse, favorable en général. Je me souviens lorsque je reçu ce prix en 1987, un écrivain français assez connu avait plaisanté en disant « pour avoir ce prix il faudra dorénavant s'appeler Ben quelque chose ». (sic)

Certes, de nombreux facteurs sont à prendre en compte si l'on envisage de comprendre ou de prédire la distribution et l'impact des prix littéraires français sur le roman africain d'expression française. Quoi qu'il en soit, s'il est difficile d'établir des liens de causalité entre le roman africain, les éditeurs français, les prix d'automne et les chiffres de ventes, les corrélations constatées à travers les cas cités ci-dessus sont parlantes. En effet, les chiffres démontrent avec éloquence combien il est difficile pour les auteurs africains de sortir du créneau étroit qu'est la littérature francophone afin d'être placés sur un pied d'égalité avec leurs homologues français. Le fait qu'un étonnement général accueille la consécration d'auteurs africains ne fait que le confirmer.

Retour aux sources : Akoma Mba, Ndzé et Tropiques

Mabanckou, qui n'avait jamais confié d'ouvrages à une maison d'édition en Afrique, semble à première vue se rattraper lorsqu'il publie aux éditions Akoma Mba au Cameroun le collectif *Enfances* en 2004. Signé par six auteurs africains, notamment Alain Mabanckou avec la nouvelle *Ma Sœur-Étoile*³¹, Florent Couao-Zotti (Benin), Eliane Kodjo (Côte d'Ivoire) et Kangni Alem et Sami Tchak (Togo), ainsi que deux auteurs provenant des îles de l'Océan Indien dont Ananda Devi (île Maurice) et Raharimanana (Madagascar) et un Français, le mathématicien et éditeur Michel Cadence qui a vécu en Afrique entre 1974 et 1997, ce collectif est à la fois un véritable retour aux sources et un hiatus dans un parcours clairement principalement parisien. Cette équipe constellée de grands noms de la littérature francophone travaillant sans rémunération a éventuellement attiré d'autres éditeurs de la région pour des

³¹ À ne pas confondre avec le récit *Ma Soeur Étoile* qui sort six ans plus tard en 2010 au Seuil.

rééditions. Une deuxième édition naît alors d'une collaboration avec les éditions Ndzé du Yaoundé (fondées par Michel Cadence en 1995 au Gabon) et les éditions Tropiques. La gestion des droits de l'ouvrage est confiée aux éditions Ndzé, et ce au détriment des intérêts du premier parrain du projet, Edmond VII Mballa Elanga (2008) – directeur des éditions Akoma Mba – et du fonds littéraire africain, car Ndzé les revend aux éditions Pocket en 2008 paraît-il dans le but d'« améliorer le rendement des deux premières éditions du recueil ». Un certain mutisme entoure toujours l'affaire. En effet, les efforts de Mballa Elanga en vue d'obtenir des éclaircissements n'ont pas porté fruits ; « seuls quelques auteurs du recueil avaient été mis dans la confidence, » confie-t-il à Ekwè (2008). Entre 2008 et 2013, en moyenne 5,5 ouvrages Pocket par an ont figuré sur la liste des 30 meilleures ventes de l'Observatoire de l'économie du livre³². En format poche, l'éditeur est capable d'offrir un ouvrage à moins de la moitié des 14 € offerts par les éditions Ndzé. Dans de telles conditions les perspectives de ventes du recueil *Enfances* semblent, en théorie, meilleures chez Pocket. Cependant, le fait est que, sauf pour quelques exemplaires d'occasion, le recueil n'est plus disponible en librairie aujourd'hui. Ne figurant ni sur le catalogue des éditions Pocket ni dans la bibliographie du site officiel de l'auteur, le recueil semble avoir sombré dans l'oubli et une réimpression n'est sans doute pas prévue.

Selon toute vraisemblance, l'unique tentative de Mabanckou sur la scène littéraire africaine n'a pas eu le succès escompté. Cette initiative fut peut-être simplement le fruit de rencontres littéraires, d'amitiés entre auteurs, éditeurs et directeurs de collection (Michel Cadence, Kangni Alem et Florent Couao-Zotti sont étroitement associés aux éditions Ndzé – le premier en tant que fondateur et les deux derniers en tant que directeurs de collection)³³ se souciant de l'épanouissement de la littérature francophone. Pourtant à la perspective d'un meilleur accord financier, ils auraient changé de cap sans au préalable se concerter avec les instigateurs du projet.

³² Moyenne calculée à partir des données recueillies par l'Observatoire de l'économie du livre et publiées annuellement sous forme de rapports disponibles sur le site du Ministère de la Culture et de la Communication de la République française à l'adresse URL suivante : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-secteurs/Livre-et-Lecture/Documentation/Chiffres-et-statistiques>.

³³ Alain Mabanckou et Florent Couao-Zotti, directeur de la collection Théâtre aux éditions Ndzé, se sont rencontrés en 1998 à Ivry, dans la région parisienne, à l'occasion d'une rencontre littéraire (Couao-Zotti, 2012). Sami Tchak et Mabanckou se connaissent depuis au moins l'époque où ce dernier travaillait à l'Université du Michigan. Tchak l'y a rendu visite et lors d'une sortie en ville se sont retrouvés dans une situation cocasse qui deviant le sujet d'une chronique sur www.africultures.com signée par Mabanckou intitulée *Espèces d'Africains!* Ils ont depuis participé ensemble à des tables rondes, des émissions radiophoniques et à des salons du livre.

Je ne suis pas contre le principe qui veut que les choses soient améliorées, mais je tiens tout de même à être informé de ce que devient le projet que j'ai lancé. Ce d'autant qu'à l'origine, il ne s'agissait pas d'une affaire d'argent. Les auteurs ont accepté de travailler sans aucune rémunération.

(Edmond VII Mballa Elanga propos recueillis par Ekwè, 2008)

En effet, vu la précarité de l'édition sur le continent africain, une cession de droits peut se révéler être une très bonne affaire. De même, les écrivains qui se voient proposer un contrat plus favorable par des éditeurs français peuvent difficilement laisser passer l'opportunité de pouvoir vivre de leur écriture. Comme l'avoue d'ailleurs Houellebecq (cité par Peras et Dupuis, [2010](#)) : « Je me rends compte que tous les bouleversements qui ont pu arriver dans ma vie ne sont rien par rapport à celui-là : avoir assez d'argent pour ne pas être obligé de gagner sa vie ». Tandis que Mabanckou et ses huit collègues travaillent sans rémunération sur cette initiative africaine, en France l'écrivain Daniel Pennac négocie ses droits d'auteur à pile ou face avec son éditeur, Antoine Gallimard (Peras et Dupuis, 2010)³⁴. De ce point de vue, publier en Afrique semble être un acte bénévole qui engendre un coût de renonciation que les auteurs ne peuvent vraiment se permettre que s'ils ont d'autres projets à buts lucratifs en cours ou un emploi. Si cette pratique peut quelquefois aider à augmenter la visibilité, la crédibilité et la longévité des maisons d'éditions africaines ainsi que l'accès aux ouvrages localement, elle n'est pas viable à long terme pour l'auteur.

Cependant, certaines initiatives d'édition en Afrique par des auteurs dits francophones habitués de l'édition parisienne, bien que rares, sont entreprises en bonne et due forme. Une telle initiative est le roman *L'ethnologue et le sage* (2013) que son auteur Sami Tchak confie aux éditions Odette Maganga (ODEM) au Gabon après des années passées chez L'Harmattan pour ses essais, et au Mercure de France et chez Gallimard pour ses romans. Malheureusement, ce projet ne donnera pas suite à un deuxième car l'année suivante, c'est vers les éditions La Cheminante qu'il se tourne pour *La couleur de l'écrivain* (2014), maison française qui consacre une grande partie de son catalogue aux littératures francophones du sud, notamment au sein de sa collection Harlem Renaissance. Ce changement pourrait n'être rien de plus qu'un simple et innocent cas de vagabondage éditorial. Il est cependant fortement probable que l'éditeur gabonais n'ait pas pu répondre aux attentes de l'écrivain en termes de diffusion. Effectivement,

³⁴ C'est Gallimard qui gagne et, sans l'augmentation de 1% sur ses droits d'auteur, Pennac perd près de 200,000 euros sur *Chagrin d'école* (2007) qui s'était vendu à un million d'exemplaires.

tandis que le directeur de la maison promet « la diffusion la plus large dans le monde » (Ndemby Mamfoumy, 2011), le roman est aujourd'hui, un an après sa sortie, aussi difficile d'accès en dehors du Gabon³⁵ que l'est le premier roman de l'auteur, notamment *Femme infidèle* (1988) qui, signé de son vrai nom Sadamba Tcha-Koura, fut également publié sur le continent africain aux Nouvelles Éditions Africaines à Lomé³⁶. Cette maison d'édition fut d'ailleurs dissoute la même année.

Une littérature-monde en français dont le centre serait Paris serait pour le moins contradictoire. Dans l'idéal, la production et la distribution d'« ouvrages-monde » devraient être répartie de façon équitable à travers le monde. Pour se faire, l'Afrique et les autres régions productrices de textes littéraires de langue française devraient avant tout pouvoir retenir les talents locaux. En pratique toutefois, les auteurs qui comme Mabanckou et Tchak retournent sur le continent pour y publier leurs ouvrages finissent par retourner sur Paris pour des raisons évidentes de visibilité, de diffusion et de public.

Mabanckou publie la totalité de ses romans à Paris avec une préférence marquée pour les Éditions du Seuil. Avec une vingtaine d'ouvrages publiés dans des maisons françaises dont le premier en 1993 – à compte d'auteur – et le plus récent en 2013, et quelques autres écrits au Canada et au Danemark, Mabanckou a contourné l'étape habituel, presque traditionnel chez les écrivains francophones originaires d'Afrique et de l'Océan Indien, qui consiste à publier ses premiers ouvrages sur le continent ou au pays natal. Il ne suit d'ailleurs pas le tracé linéaire typique. Son parcours est en effet pour le moins mouvementé. Il débute à L'Harmattan, poursuit chez Présence Africaine, il publie ensuite deux œuvres au Serpent à Plumes avant de confier ses plus romans les plus couronnés aux Éditions du Seuil à partir de 2005. Il fait toutefois un détour par Gallimard en 2010, dans la Collection Blanche, et aux Éditions La Branche en 2012, avant de retourner au Seuil pour son plus récent ouvrage, *Lumières de Pointe-Noire* (2013).

Chaque arrêt au long de ce parcours sinueux pourrait sembler délibéré tel une analyse méticuleuse de la maison parfaite pour chacun de ses ouvrages. Ce parcours pourrait tout autant être le résultat de rencontres ou d'invitations de la part de directeurs de collections ou d'éditeurs, ou des politiques internes liées à l'achat ou la dissolution de maisons. En tout état

³⁵ Plusieurs tentatives sur une période de quelques semaines de commander le livre sur le site de l'éditeur à travers son système Paypal ont généré des messages d'erreur. L'assistante de direction a toutefois répondu très rapidement à la demande d'assistance et a résolu le problème. Quelques temps plus tard, dans un courriel de suivi, le directeur a précisé qu'il était cependant préférable d'adresser toute commande hors de la France et espace européen directement à la maison d'édition et d'utiliser plutôt le service de transfert d'argent de la Western Union.

³⁶ Ce roman est réédité en version bilingue tem-français en 2011 aux éditions Graine de Pensées.

de cause, le parcours éditorial semble dans l'ensemble confirmer la position de la France en tant que centre littéraire. Toutefois, Mabanckou en tant que signataire du manifeste *Pour une « littérature-monde » en français* (2007) et contributeur au collectif qui l'a suivi, ne semble pas prôner l'hégémonie parisienne. Tandis qu'Ananda Devi, également signataire, tente de contrer petit à petit toute caractérisation ségrégative s'immiscant dans l'emballage paratextuel de son œuvre, Mabanckou est systématiquement démarqué selon ses origines bien qu'il soit principalement édité dans le courant dominant.

La dernière partie de ce mémoire vise à déterminer si Mabanckou aurait tenté de rétablir l'équilibre différemment. En effet, une analyse thématique de l'œuvre de Mabanckou, en particulier des romans *African Psycho* (2003a), et *Verre Cassé* (2005) et, plus brièvement, *Bleu-blanc-rouge* (1998) et *Black Bazar* (2009a), permet de déterminer si, comme nombre d'auteurs avant lui, Mabanckou se serait adonné à de la critique littéraire à l'intérieur même de ses romans.

RETABLIR LA PARITE

« C'est peut-être en France que je me suis senti le plus africain. Et aux États-Unis que je me sens européen. Que va-t-il se passer, si je pars en Asie ? »

(Mabanckou cité par Lencrenoir.com, 2011)

C'est ainsi que Mabanckou décrit en 2011 à un journaliste de Lencrenoir.com ce qu'il appelle le « micmac identitaire tricontinental » qu'il développe aux États-Unis depuis qu'il s'y installe au début des années 2000, portant le nombre total de pays où Mabanckou a résidé jusqu'à présent à trois. Le hasard a fait qu'il ait ainsi peu ou prou reproduit le triangle qui au XVIII^e siècle reliaient les trois ports du commerce triangulaire négrier de l'Atlantique Noir entre la France, l'Afrique et l'Amérique du Nord sur la carte du monde. Son parcours éditorial ne révèle aucune conséquence de ces pérégrinations car, outre une vaine tentative d'édition sur le continent africain, Mabanckou se fait édité majoritairement en France. Cependant, une analyse thématique de son œuvre expose des remontrances contre l'hégémonie parisienne ainsi qu'une inclination récurrente vers les États-Unis.

Paul Gilroy en 1993 dans son essai *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, avait déjà souligné la valeur de cette route triangulaire en tant que système politique et culturel imposé à l'historiographie et à l'histoire intellectuelle noire. Filigranées à travers l'œuvre de Mabanckou, il est possible de retrouver des preuves de la reconversion de cette route négrière en circuit d'échanges culturels. Le discours de la critique littéraire a été dominé récemment par deux principaux modèles relationnels entre les littératures d'expression française dont le premier serait le rapport linéaire Nord-Sud et le deuxième serait un rapport d'inclusion où la littérature d'expression française en général serait un sur-ensemble dont la France serait le sous-ensemble, soit le centre, qui laisserait à sa périphérie les littératures d'« outre-France » d'expression française. Ces deux modèles illustrent peu ou prou les mêmes inégalités, avec quelques nuances, et ils ont en commun le fait qu'ils ne soient pas représentatifs du dynamisme du réseau multidirectionnel qui se déploie à l'échelle mondiale et dont le triangle France-Afrique-États-Unis ne serait qu'une infime parcelle. D'ailleurs, une simple analyse rétrospective fait ressurgir un fait trop souvent oublié : l'Amérique du Nord a accompagné la littérature africaine d'expression française depuis sa naissance. Nous pensons en outre à l'influence de la Négro Renaissance sur la Négritude par l'intermédiaire de William

Edward Burghardt Du Bois et bien d'autres afro-américains tels que Langston Hughes, Claude Mackay, Jean Toomer, James Weydon Johnson, Stirling Brown et Frank Marshall Davis.

Aujourd'hui cet échange culturel transatlantique se poursuit à travers l'œuvre d'Alain Mabanckou. Le premier sommet du triangle d'échanges culturels de Mabanckou est bien sûr le Congo-Brazzaville d'où il est originaire, le deuxième sommet est la France où il débarque avec, dans ses valises, quelques manuscrits qui débiteront sa carrière d'écrivain, et le troisième sommet est l'Amérique du Nord où il est actuellement professeur titulaire au sein du département d'études françaises et francophones à l'Université de Californie à Los Angeles. La présente section tente de décrypter les allégories qui dans l'œuvre de Mabanckou illustrent son rejet de l'hégémonie parisienne ainsi que l'appel qu'il lance aux littératures d'expression française à s'ouvrir davantage sur le monde.

Le rêve parisien

À l'aube de sa carrière de romancier, Mabanckou illustre dans son premier roman, d'ailleurs intitulé *Bleu-blanc-rouge* (1998), la toute-puissance économique et le confort matériel de la capitale française ainsi que le prestige qui lui est attribué. Publié chez Présence Africaine, maison d'édition basée à Paris, ce roman témoigne justement de la présence, souvent clandestine, d'Africains à Paris. C'est en effet principalement du point de vue d'immigrants africains qu'une admiration inconditionnelle et non réciproquée pour la ville lumière est explorée à travers une ingénieuse allégorie de l'ordre vestimentaire qui n'est pas sans évoquer le combat de l'écrivain francophone pour son acceptation dans le champ littéraire français.

Il est intéressant de noter tout d'abord la claire distinction entre Paris et les autres régions de la métropole.

« La France, ce n'était ni Marseille, ni Lyon, encore moins des villes inconnues de nous comme Pau, Aix ou Chambéry. La France, c'était Paris, là, au nord de ce pays... ».

(Mabanckou, 1998 : 88)

Certes, la France entière est vénérée et convoitée ; les jeunes autochtones de Pointe-Noire, sans jamais y avoir mis les pieds, l'ont visité « *par la bouche* » (Mabanckou, 1998 : 36). Ils rêvent d'y aller un jour et s'y préparent d'ailleurs en étudiant la culture, l'accent, et même

les lignes de métro français. Tant et si bien qu'ils prennent conscience d'une hiérarchie incontournable à l'intérieur même du pays et à la tête de laquelle on ne trouve nulle autre que la ville lumière. Les membres de la diaspora congolaise résidant en province sont même surnommés *Paysans* dans le but de les distinguer de leurs homologues *Parisiens* plus élégants et sophistiqués, altiers conquérants du pays de Cocagne et membres de la Société des *ambianceurs* et des personnes élégantes (la Sape). L'étendue de leur succès se mesure d'ailleurs non seulement par les fonds qu'ils sont capables de renvoyer à leurs familles restées au pays, mais également par la variété de grands couturiers chez lesquels ils s'habillent.

Un tel *Parisien* dans le roman *Bleu-blanc-rouge* est Charles Moki, ancien camarade de classe du narrateur qui a subi « une mutation, métamorphose indéniables » suite à son séjour en France. Moki doit sa réussite aux recherches qu'il entreprend sur la mode et la vie parisiennes durant son enfance au Congo en tant que président du club Les Aristocrates. Il se forge une réputation d'expert en matière de haute couture et en fait son métier lorsqu'il débarque à Paris. Maître dans l'art de la déception, Moki prétend se rendre en Italie chaque mois pour acheter des vêtements griffés qu'il revend à profit aux autres *Parisiens*. Ce commerce prospère grâce à la duperie qui règne en maître dans l'univers de ces immigrants clandestins. En effet, alors que Moki fait croire aux acheteurs que ses articles proviennent directement d'Italie, ces derniers diront à leur tour à leurs proches que ces vêtements ont été achetés au prix fort dans les boutiques de luxe de la rue du Faubourg Saint-Honoré.

« Le vêtement est notre passeport. Notre religion. La France est le pays de la mode parce que c'est le seul endroit au monde où l'habit fait encore le moine ».

(Mabanckou, 1998 : 78)

Mabanckou réunit dans *Bleu-blanc-rouge* (1998) deux grands noms de la Haute Couture qui ont justement en commun le rêve de conquérir Paris. C'est le rêve que met en œuvre le créateur italien Francesco Smalto à sa sortie d'une école d'État. En effet, après avoir débuté sa carrière chez un des tailleurs du « Tout Paris », il ouvre en 1962 sa propre maison de tailleur Smalto dans le 8^e arrondissement à Paris et commence une vraie révolution dans le monde de la mode masculine qui jusqu'à lors était resté stagnant (Maison Smalto, n.d.). Le deuxième grand couturier étranger à avoir conquis Paris figurant dans *Bleu-blanc-rouge* (1998)

est Yohji Yamamoto. Son nom est mentionné dans ce que les *Parisiens* appellent « la lettre à Marie Josée ». Il s'agit d'une lettre type que chaque nouveau *débarqué* en France recopie, en changeant simplement le nom et l'adresse du destinataire féminin au pays. Yohji Yamamoto figure dans une liste de cadeaux que le *débarqué* aurait achetés pour sa dulcinée restée au pays, et, comme pour dévoiler la supercherie au lecteur avisé, le nom du créateur est mal orthographié : « Yoshi » au lieu de « Yohji ». Yamamoto a conquis Paris en 1981, neuf ans après ses débuts à Tokyo (www.yohjiyamamoto.co.jp, n.d.). Selon le magazine Vogue, Yamamoto a eu l'effet d'une bombe nucléaire en faisant défiler des modèles sans maquillage, en chaussures plates, et vêtues entièrement de noir à un moment où les talons hauts et les explosions de couleurs constituaient la norme. Il reçoit en 1994 le titre de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et en 2005 le rang d'Officier de l'Ordre National du Mérite (Voguepedia, n.d.). Francesco Smalto et Yohji Yamamoto sont donc deux étrangers qui ont trouvé leur place à Paris et dont le talent a même été reconnu par les institutions françaises les plus prestigieuses en dépit du fait qu'ils aient défié les normes parisiennes en matière de mode. Les *Parisiens* en situation irrégulière les plus prospères de *Bleu-blanc-rouge* tels que Moki, Préfet et Benos, préfèrent une montée rapide et une certaine notoriété en tant que meneurs de la pègre parisienne tels des écrivains qui, prenant la route la plus facile vers la reconnaissance littéraire, choisissent simplement d'imiter la littérature française au lieu de s'investir dans le perfectionnement d'un style qui révolutionnerait la littérature d'expression française.

Ces sapeurs refont surface plus tard chez Mabanckou dans *Verre Cassé* (2005). Ils font partie des invités au mariage de L'Imprimeur – un habitué du bar Le Crédit a voyagé – à une Française de race blanche, Céline : Moki, Djo Ballard (orthographié Balard dans *Bleu-blanc-rouge*), Le Docteur Limane, Moulé Moulé (Mulé Mulé dans *Bleu-blanc-rouge*), Benos et Préfet. Cette intertextualité qui s'étale sur sept ans démontre une évolution du thème de l'hégémonie de Paris. Si les personnages de *Bleu-blanc-rouge* s'acharnent à maintenir au pays l'illusion d'une vie meilleure à Paris, L'Imprimeur dans *Verre Cassé*, ex-sapeur, a été rapatrié suite à un divorce scandaleux. Cocufié et ruiné, L'Imprimeur continue de croire dur comme fer que sa « vrai place c'est l'Europe » (Mabanckou, 2005 : 56). Il s'accroche au prestige qu'il lui reste de sa vie antérieure en France :

« (...) je suis le plus important de ces gars parce que j'ai fait la France, et c'est pas donné à tout le monde, crois-moi ».

(Mabanckou, 2005 : 54)

C'est avec regret qu'il évoque les souvenirs de sa vie de rêve à Paris en décrivant notamment sa garde-robe – un détail incontournable. Par exemple, il décrit la tenue qu'il portait le soir où il rencontre Céline dans une boîte de nuit du 8^e arrondissement : des vêtements de luxe qu'il s'était acheté à la rue du Faubourg Saint-Honoré, à la rue Matignon et vers la place de la Madeleine : du Christian Dior, de l'Yves Saint Laurent, et des chaussures Weston. Le spleen le prend d'ailleurs lorsqu'il se souvient des parfums qu'il portait : un mélange de Jean-Paul Gaultier et de Lolita Lempicka. Il s'agit cette fois exclusivement de créateurs français ; il n'est plus question de conquête de Paris pour L'Imprimeur. Après un tel échec, il s'incline devant les symboles incontestables de la mode française. En effet, Gaultier est né en banlieue parisienne, il a présenté sa première collection au Palais de la découverte en plein cœur de Paris et, de surcroît, il s'inspire de grands noms de la littérature française tels que Charles Baudelaire (lui-même né et décédé à Paris) pour ses créations : un de ses parfums phares *Fleur du Mâle* évoque le recueil de poèmes *Les Fleurs du Mal* (1857) dont un extrait fait d'ailleurs office de cri de guerre pour les sociétaires du club Les Aristocrates dans *Bleu-blanc-rouge* alors qu'ils se préparent pour leur vie de hors-la-loi dans les marges de la société parisienne :

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps, / Et nous alimentons nos aimables remords, / Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

(Mabanckou, 1998 : 79)

Mabanckou fait à nouveau indirectement référence à Baudelaire quelques pages plus tard dans l'épigraphe du chapitre relatant l'arrivée d'un narrateur désillusionné à Paris. Il s'agit cette fois d'une citation provenant du recueil *Le Spleen de Casablanca* d'Abdellatif Laâbi :

Il paraît que les portes de l'enfer / avoisinent celle du paradis. / Le grand menuisier les a conçues / dans le même bois vulgaire.

(Mabanckou, 1998 : 120)

Cet intertexte *mis en abîme*, ou double intertexte, utilise un des trésors culturels parisiens, *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, pour décrire la désillusion universellement ressentie par les immigrants en provenance du Maghreb et de l'Afrique noire.

L'influence qu'exercent les *Parisiens* sapeurs profite aux autochtones ayant le moindre lien avec eux. Ceux qui ont « franchi le Rubicon », qui ont pris le risque de pénétrer la France clandestinement par la voie maritime ou en achetant de faux papiers à l'aéroport de Luanda (Mabanckou, 1998 : 84-85), inspirent de l'admiration parmi ceux restés au pays natal qui rêvent de faire cette traversée et quiconque peut revendiquer un lien de parenté ou d'amitié avec un *Parisien* peut par extension bénéficier aussi de cette admiration. Les membres de l'entourage de Moki dans *Bleu-blanc-rouge* (1998) se font concurrence pour l'attention du *Parisien* lors de ses visites annuelles au pays. Ses amis d'enfance lui offrent une coupe de cheveux en échange d'objets de Paris tels que des cartes de métro (Mabanckou, 1998 : 62). Certes, ces trophées peuvent sembler anodins pour les *Parisiens* mais ils sont conscients de leur valeur aux yeux des autochtones et aspirants *Parisiens*. Ces derniers, grâce à ces cartes de métro, peuvent faire croire aux plus naïves qu'ils ont séjourné à Paris.

La gente féminine à ce propos est tout aussi coupable de profiter de la situation ; la liste d'attente pour un rendez-vous en public avec Moki dans une buvette est longue. Les frères de Moki, surnommés Dupond et Dupont, sont chargés de gérer les rendez-vous et les photos-souvenirs et de les concéder aux plus offrants. Des parents proches et éloignés de Moki parcourent de longues distances pour accueillir Moki chez lui chaque année quand celui-ci rentre pour les vacances. Ils ne le quittent d'ailleurs pas avant qu'il leur ait remis une babiole en provenance de Paris digne de leur rang au sein du cercle familial. Cette réunification annuelle prend de telles proportions qu'un vieil homme fait la remarque que pas un seul n'avait fait le déplacement pour lui rendre visite lorsqu'il était convalescent. Une autre image désolante est celle du chauffeur de Moki attendant docilement « son maître » dans la voiture pendant que celui-ci, le centre d'attention, raconte ses exploits dans la buvette :

Il sortait de temps à autre de la voiture, s'adossait contre l'automobile et se prenait aussi pour la vedette du jour. Il attendait. Il attendrait. Il était heureux à sa manière. Il ne se posait pas trop de questions, s'en tenant à ramasser par terre les miettes qu'on lui jetait. Sa devise était simple, claire et nette : 'le chien du roi est le roi des chiens'.

Le narrateur, Massala-Massala, connaît un succès comparable lorsque la nouvelle se répand à Pointe-Noire que sa demande de visa a été approuvée, même qu'une certaine Adeline prétend porter l'enfant de futur *Parisien*. La véracité des revendications de paternité restent un mystère. Massala-Massala reconnaît toutefois l'enfant.

L'étendue des avantages dont bénéficient les proches des *Parisiens* établis est mieux représentée à travers le père de Moki : sa position sociale à Pointe-Noire change radicalement quand son fils s'établit en France. Sans qu'il n'ait acquis la sagesse traditionnellement nécessaire afin d'accéder au rang des décisionnaires, il devient le principal décisionnaire du conseil du quartier. Outre la grande maison en dur, les voitures de taxis, les divers cadeaux (vêtements et téléviseur) que lui envoie son fils, il s'adjuge donc un pouvoir politique au détriment des anciens du quartier. Ses bretelles tricolores, ses relations en France (c'est-à-dire son fils), et ses connaissances sur l'histoire militaire et l'actualité françaises auraient fait de lui le meilleur candidat à la présidence du conseil du quartier.

Mabanckou réunit dans *Bleu-blanc-rouge* les grands noms de la mode et de la littérature françaises dont le prestige s'étend jusqu'au Congo-Brazzaville. Certes, c'est un protagoniste désillusionné conscient des rudes conditions de vie des *Parisiens* qui est expulsé vers le Congo à la fin du roman, mais celui-ci admet qu'il retournerait en France à la première opportunité ; l'hégémonie de la France est donc indiscutable dans ce premier roman de Mabanckou.

Le crime raté

Désormais lauréat du Grand Prix littéraire d'Afrique noire de 1999, Mabanckou prend de l'assurance au Serpent à Plumes et franchit un pas supplémentaire dans sa dénonciation de l'hégémonie française en incitant le lecteur africain, voire l'écrivain africain, à affirmer son identité et ce à travers une allégorie qui a précédemment été décryptée par Marie et Cornille (2011) dans le cadre d'une étude sur le mimétisme. Cette allégorie est réinterprétée dans ce mémoire cette fois pour ce qu'elle est susceptible de révéler au sujet des rapports de force au sein de l'édition française entre les décisionnaires français et les écrivains francophones. Pour résumer, *African Psycho* (2003a) relate l'histoire d'un criminel en herbe du nom de Grégoire Nakobomayo, obsédé par l'idée de commettre son premier meurtre et de continuer l'œuvre de son idole, le célèbre tueur en série Angoualima.

En effet, Marie et Cornille (2011) établissent le lien entre l'aspirant meurtrier du roman *African Psycho* (2003a) et un « apprenti-auteur essayant par mimétisme de dépasser son modèle prestigieux ». Les preuves suivantes se relèvent à l'appui de cette allégorie (Marie et Cornille, 2011 : 145) :

- la tête rectangulaire du protagoniste rappelant la forme d'un livre,
- plusieurs références à l'école et,
- les premiers crimes du protagoniste étant des vols de livres.

Dans cette optique, les parallèles suivants sont établis (Marie et Cornille, 2011 : 145) :

- le désir de popularité exprimé par Grégoire Nakobomayo (Mabanckou, 2003a : 12) fait penser aux ambitions d'un auteur débutant,
- le rapport entre les policiers et le criminel s'apparente au rapport entre le critique ou journaliste et l'auteur,
- le crime qui dans le monde de la pègre est le meurtre, serait le délit de plagiat dans le monde de la littérature, et
- le choix de l'instrument du crime qu'entreprend Grégoire Nakobomayo avec irrésolution accablante sur pas moins de onze pages (Mabanckou, 2003a : 133-144) serait synonyme au choix stylistique qu'opère tout auteur (Marie et Cornille, 2011 : 147)³⁷.

Donc, selon Marie et Cornille (2011 : 144), l'allégorie du crime raté d'*African Psycho* témoignerait fort possiblement de l'irrésistible tentation du mimétisme due à l'omniprésence de prédécesseurs dont le caractère légendaire s'accroît après la mort. Dans le contexte de la présente étude sur le rapport de Mabanckou avec l'édition en France, un « zoom arrière » est effectué afin d'obtenir une vue d'ensemble de l'allégorie du crime raté : il est alors possible d'interpréter le crime comme étant l'acte d'écriture en général, comprenant ainsi également le délit du plagiat.

³⁷ Nous pourrions ajouter à cette liste de parallèle ayant trait aux préparatifs le choix du sobriquet d'assassin (119) qui fait penser au choix du nom de plume de l'auteur auquel Echenoz fait face alors qu'il s'apprête à publier son premier ouvrage (nous nous attardons davantage sur ce sujet à la page 92).

Un des passages les plus pertinents est la fin du premier chapitre où Grégoire Nakobomayo incarne son idole le temps d'un appel téléphonique diffusé en direct dans une émission radiophonique consacrée au redoutable meurtrier avec l'intention de défendre l'honneur de ce dernier. L'invité d'honneur de l'émission est un professeur à la Haute Université Moi-je-sais-tout-parce-que-vous-ne-comprenez-rien, diplômé de la faculté de droit de Poitiers, venu traiter du sujet « Angoulima, mythe ou réalité ? Réagissez ! ». Ce personnage satirique commet ce que Grégoire Nakobomayo considère comme une attaque lorsqu'il compare le tueur en série de l'Afrique postcoloniale à des criminels français en se basant de surcroît sur l'école de pensée italienne de criminologie. Le professeur de ce passage d'*African Psycho* (2003a : 71-78) pourrait être interprété une représentation caricaturale du critique littéraire qui puiserait sans modération dans un cadre de référence principalement européen et qui offenserait ainsi les auteurs africains établis et aspirants car, en les comparant à des auteurs français dont les œuvres sont intégrés au canon littéraire français, le critique aurait failli à prendre en considération les particularités du contexte africain et la légitimité de la littérature locale en tant que champ autosuffisant. La presse et les autorités seraient de mèche : selon eux, toute similarité entre le quartier Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot et l'Europe est une fierté qu'il faudrait exploiter. Le journaliste, pensant s'adresser à Angoulima tente d'ailleurs de l'en convaincre :

- Vous savez, Grand Maître, en vérité, et nos auditeurs le savent bien, nous ne faisons que notre devoir. En plus, cette émission, loin de vous dénigrer, vous donne plutôt, à vous, une dimension historique que vous envieraient les autres criminels qui...
 - Silence ! Ces discours-là, c'est pas avec moi !
- (Mabanckou, 2003a : 76-77)

Les autorités du quartier sont tout aussi partiales vis-à-vis de l'Europe, en particulier Paris. En effet, le maire a su exploiter une similarité des plus inattendues : la ville industrielle de l'Afrique postcoloniale est divisée en deux par un ruisseau que, « pour gagner haut les mains les élections », il a nommé la « Seine » après la rivière qui remplit la même fonction à Paris.

Je ne vous dis pas l'art qu'il a de convaincre, notre maire, de galvaniser les foules comme dans nos églises animistes. Il nous avait fait comprendre que c'était plus qu'un bonheur pour nous de

nous identifier à cette ville de rêve, de sorte que nous nous sentirions comme à Paris, et ce n'était pas donné à n'importe quel pays du tiers-monde de posséder un cours d'eau qui coupe une de ses agglomérations en deux. Est-ce que nous nous rendions vraiment compte de la chance que nous avions, nous autres qui ne voyions pas ce qui se passe ailleurs, nous autres qui croyions que ce ruisseau traversait la cité par un concours de circonstances hydrographiques, nous autres qui ne savions pas tirer profit des avantages dont la nature nous avait gratifiés, et patati et patata, avait-il argumenté lors de son dernier meeting de campagne électorale.

(Mabanckou, 2003a : 95-96)

La réaction d'Angoualima et du narrateur face au zèle du journaliste, de l'académicien et du maire par rapport au monde occidental, et plus particulièrement Paris, évoque la réaction de l'écrivain partisan du mouvement de la littérature-monde face à l'admiration excessive vouée à Paris, renforçant ainsi sa position en tant que centre de la littérature d'expression française, au détriment des écrivains d'outre-France dont le mérite dépend alors de leur aptitude à imiter la littérature française. Ceci est difficile à éviter si les critiques, incarnés par le professeur en criminologie, sont formés en France comme c'est souvent le cas.

Renforçant l'allégorie sont deux marqueurs de temps mis à la disposition du lecteur rattachant le meurtrier et son apprenti à des périodes précises de la littérature francophone : le premier marqueur indique qu'Angoualima était à son apogée alors que Rochereau Tabu Ley se produisait à l'Olympia (Mabanckou, 2003a : 57), donc en 1970. À cette époque le Parti unique était au pouvoir et Grégoire Nakobomayo atteignait sa majorité (Mabanckou, 2003a : 40 ; 56). Le deuxième marqueur concerne la différence d'âge entre Grégoire et le célèbre tueur en série. Ce dernier, après s'être donné la mort et en attendant le jugement dernier, reçoit ses apprentis dans sa dernière demeure au cimetière des Morts-qui-n'ont-pas-droit-au-sommeil. Des limbes donc, il dit au narrateur : « Tu n'étais même pas né quand j'étais jeune » (Mabanckou, 2003a : 117). Il est possible de déduire grâce à ces deux indications que Grégoire Nakobomayo est fort probablement né à l'aube des années 50, et que l'apprenti et le maître appartiennent à deux générations bien distinctes par rapport à la pratique de leur « art ». Transposer ces déductions chronologiques au contexte littéraire placerait l'œuvre d'Angoualima entre deux périodes littéraires recensées par Nkashama dans son anthologie intitulée *Littératures africaines de 1930 à nos jours* (1984) :

1° Dans un premier temps, de son vivant et durant ses années les plus prolifiques, Angoualima pourrait être assimilé aux écrivains africains désillusionnés par les régimes à partie unique que Nkashama (1984 : 145-186) nomme « la deuxième période des années des indépendances » qui dure de 1966 à 1970 et qui peut aller jusqu'en 1971. Cette période clôt celle de la négritude devenue inapte face à la situation économique et sociale de l'époque. Elle est caractérisée par une révolte du poète marquée d'« une coloration idéologique déterminante : révolutionnaire comme chez Matala Mukadi, chez Paul Dakeyo ou chez les poètes congolais ». Le message dissimulé dans leurs ouvrages est un de « lutte révolutionnaire » et de « mobilisation des peuples » et qui peut « se rattacher facilement aux poésies militantes de l'Amérique latine, de l'Asie du Sud, de la Chine ». En effet, il est possible de retrouver les caractéristiques de cette littérature chez Angoualima : premièrement, de son cri de guerre « je chie sur la société » il inspire un groupe musical, dont le nom même est un cri d'indignation et un appel au changement : C'est-toujours-les-mêmes-qui-bouffent-dans-ce-pays-de-merde. Deuxièmement, il devient une réelle inspiration, mobilisant les foules, lorsqu'il endosse sa cape de « Justicier des ténèbres » pour éliminer lui-même les criminels que les autorités locales sont incapables d'arrêter. Il dénonce d'ailleurs au peuple l'incompétence de la police en dérobant plusieurs commissariats de leurs armes à feu et munitions. Dans les rues, les policiers sont hués et l'on crie « vive Angoualima » ! Ce militantisme révolutionnaire est d'ailleurs reflété dans la façon dont il signe ses scènes de crime : en effet, en plaçant des cigares cubains sur le corps de ses victimes, le meurtrier rend vraisemblablement hommage à la Révolution cubaine. Une troisième similarité entre Angoualima et les poètes et romanciers de cette période est la « voix violente » qui transmet « la peur permanente et l'angoisse » (Nkashama, 1984 : 167) car en effet Marie et Cornille (2011 : 150) ont fait remarquer que dans le nom « Angoualima » peut se lire le mot « angoisse ». De plus, le narrateur souligne que l'apogée d'Angoualima fut « l'époque de la plus grande terreur » (Mabanckou, 2003a : 56). Une dernière similarité est que selon Nkashama (1984), les écrivains de cette période n'étaient pas étrangers à l'incarcération, à la peine de mort ou à l'exil. Parallèlement, Angoualima (ibid. : 69) est également poursuivi par la police durant toute sa carrière et, de plus, celui-ci s'exile vers « le pays d'en face » pendant plusieurs années (ibid. : 55).

2° Dans un deuxième temps, Angoualima durant la période entourant sa mort correspond à la période que Nkashama (1984 : 229) nomme « l'Afrique des nations » et

qui dure de 1970 à 1982. Notons toutefois que la plupart des romanciers congolais de cette période figurant dans l'anthologie, notamment Emmanuel Dongala, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Jean-Pierre Makouta-Mboukou, Tchikaya U Tam'si et Sylvain Bemba, ont continué à écrire jusqu'aux années 1990 ou écrivent encore aujourd'hui. La carrière de cette génération d'écrivains se poursuit donc au-delà de la portée de l'anthologie de Nkashama pour rejoindre Grégoire Nakobomayo comme l'indique le marqueur de temps qui se matérialise sous la forme d'une Renault 19 – fabriquée entre 1986 et 2000 – utilisée comme « appas » lors d'une tentative de meurtre que commet ce dernier après le suicide d'Angoualima. Le point intéressant à retenir chez Nkashama (1984 : 234) est que, chez ce groupe de romanciers congolais énumérés ci-dessus, il est possible de noter un appel à la jeunesse à créer librement en rejetant « les images conventionnelles, qui mathématisent l'écriture et établissent les équations métaphoriques : le temporalisme, le tam-tam, les cris et les impétuosités du style ». C'est ce même appel qui résonne dans *African Psycho* lors de la dernière interaction entre Angoualima et l'aspirant meurtrier déchu, s'étant fait devancer par un autre meurtrier qui avait jeté son dévolu sur la même victime :

Tu n'as pas de personnalité, c'est ça ton problème, Tête rectangulaire ! Tu veux savoir qui t'a volé ton assassinat ? Ne cherche pas loin, c'est bien cet homme qui a préféré se rendre aux policiers.

(Mabanckou, 2003a : 189)

Grégoire Nakobomayo n'a pas réussi à atteindre son objectif car, selon son prédécesseur, il ne parvient pas à définir sa personnalité. En effet, il est indécis lorsqu'il s'agit de faire des choix qui ont trait à son identité en tant que meurtrier, notamment choisir un sobriquet ou l'arme du crime. Il est constamment divisé entre une option africaine et une option occidentale. Par exemple, il hésite entre le coutelas ou l'arme à feu. C'est un autre aspirant meurtrier qui a su s'affirmer contre la domination occidentale sous l'égide d'Angoualima – révolutionnaire respecté du peuple africain pour avoir cambriolé les demeures de coopérants français – et accomplir son meurtre avec succès. Dans le contexte littéraire, ceci pourrait représenter l'importance pour l'auteur francophone de rester fidèle à son patrimoine culturel afin de produire des œuvres notables.

La progression chronologique de l'intrigue d'*African Psycho* (2003a) corrobore une allégorie qui remettrait en question la légitimité d'une structure centre-périphérie au sein du champ de la littérature d'expression française et refléterait la frustration de la génération actuelle d'écrivains dits francophones face aux pressions et l'influence du centre. Une nette progression peut être observée chez Mabanckou qui ne se contente plus de témoigner de la résignation de la communauté francophone face à la toute-puissance parisienne mais va cette fois jusqu'à inciter cette communauté à remettre en question leur approche envers la création de produits culturels en faveur de l'authenticité.

Le nouveau romancier africain

Si dans *Bleu-blanc-rouge* (1998) le lecteur compatit aux rudes épreuves que traversent les personnages – à savoir, la détention du protagoniste en France pour avoir tenté de se construire une vie meilleure tandis que sa famille qui, s'étant endettée pour les nouveaux habits qu'ils ont portés pour l'accompagner à l'aéroport, attend en vain de récolter les fruits de leur investissement – et s'il est stimulé par l'appel à l'authenticité d'*African Psycho* (2003a), il est par contre amusé par les aventures absurdes des clients du bar Le Crédit a voyagé de *Verre Cassé* (2005). C'est sur un ton tragi-comique cette fois que Mabanckou fait ressentir au lecteur à travers les souvenirs et ambitions de quelques clients du bar que l'hégémonie de la France perdure toujours au Congo. Cette hégémonie est cependant dépeinte sous un angle bien moins flatteur. Mabanckou semble en effet avoir sondé son lectorat en France et s'être assuré d'avoir bien retenu leur attention avant de dénoncer l'inégalité qui a survécu à la décolonisation. Kane prévoyait déjà à la fin des années soixante que le nouveau romancier africain affirmerait sa position avec une plus grande fermeté :

Si son public reste inchangé, le romancier africain conçoit déjà son œuvre différemment que par le passé. Il ne s'agit plus pour lui d'une création gratuite, destinée uniquement à satisfaire la curiosité et l'esprit d'aventure du public, mais de placer ce public, au nom duquel la colonisation est maintenue, devant ses responsabilités. C'est là une mutation importante dans les rapports du public français et du romancier africain qui ne lui dit plus uniquement ce qu'il a choisi d'entendre, mais aussi ce qui le préoccupe le plus, lui romancier.

(Kane, 1969 : 57)

D'ailleurs, dans une entrevue sur France Culture par Caroline Broué, Mabanckou partage ce point de vue :

Donc, il ne faut jamais écrire pour plaire. Il faut écrire parce qu'on a mal quelque part.

(Mabanckou, 2012)

C'est dans cet esprit qu'est introduit celui que Verre Cassé surnomme *Casimir qui mène la grande vie*. La répétition anaphorique de la proposition subordonnée relative « qui mène la grande vie », en plus d'accentuer l'individualité de ce personnage, donne aussi le ton à la conjoncture satirique dont ce dernier est le protagoniste. Casimir qui mène la grande vie n'est en rien semblable aux clients réguliers du bar Le Crédit a voyagé qui étaient pour la plupart âgés, retraités ou au chômage, ou exerçant des métiers considérés immoraux par les habitants du quartier, des anciens détenus, ou des mal-aimés souffrant de divers maux physiques et mentaux. Casimir, par contre, est habillé « comme un homme important ». Nous apprenons aussi qu'il est un personnage arrogant, mais éloquent :

(...) « tu es vraiment vantard, toi, est-ce que c'est parce que tu parles bien comme ça que tu crois que tu es capable de quoi que ce soit (...) »

(Mabanckou, 2005 : 80)

Son arrogance est accentuée par sa manie de vérifier son reflet dans ses chaussures vernissées, par ses cheveux défrisés qui « le rapprochaient un peu plus de la race blanche dans ce pays où avoir des cheveux très crépus est la plus grande des malédictions » (Mabanckou, 2005 : 81), et par l'assurance avec laquelle il accepte un défi que lui lance Robinette. Cette dernière est son acolyte dans cette conjoncture, une « femme de fer », la « reine de la pisse » (son nom ou sobriquet fait d'ailleurs allusion à son talent original) au « derrière de mammifère périssodactyle », avec des « grosses cuisses potelées de personnage féminin de peinture naïve

haïtienne », des « mollets de bouteille de bière Primus » et qui « boit comme les tonneaux d'Adelaïde » (Mabanckou, 2005 : 78-83).

C'est à travers ces deux personnages caricaturaux et avec l'ironie voltairienne pour laquelle l'auteur est connu qu'il éclaire la toute-puissance de la France sous un jour nouveau. En effet, à l'instar de Voltaire, Mabanckou ici suit la définition de l'ironie selon le dictionnaire de Furetière « qui l'avait défini comme une figure qu'on invoque pour insulter à son adversaire, le railler, et le blâmer, en faisant semblant de le louer » (Haydn, 1986 : 53). Mabanckou exprime ainsi « parfaitement l'excès du malheur » des autochtones. Selon, Voltaire, l'ironie est « la meilleure manière de tomber sur l'infâme » car l'auteur ainsi paraît « n'avoir nulle envie de l'attaquer » tout en laissant « le lecteur tirer lui-même les conséquences » (Voltaire cité par Haydn, 1986 : 54). L'historiette burlesque de Casimir et Robinette consiste en un défi que cette dernière lance à Casimir : s'il parvenait à uriner pendant plus longtemps qu'elle, il pourrait passer une nuit avec elle gratuitement. Le concours provoque une bacchanale impromptue à laquelle participe toute la clientèle du Crédit a voyagé qui ne reste pas insensible au spectacle. L'instigatrice, qui débute en tant que favorite, perd de la popularité lorsque ses supporters déloyaux remarquent « que, dans ses zigzags urinaires, Casimir qui mène la grande vie avait dessiné avec talent la carte de France, ses urines orthodoxes tombaient en plein cœur de la ville de Paris » (Mabanckou, 2005 : 87). Certes, la France, particulièrement sa capitale et sans oublier la Corse, sont ici liées à la manifestation de prouesses techniques et à la victoire incontestée de Casimir. Toutefois, ces lieux emblématiques sont submergés sous un flot intarissable de déchets humains. Suivant donc la définition de l'ironie selon le dictionnaire de Furetière citée ci-dessus, le lecteur est au premier abord emporté par la stupéfaction et les acclamations des spectateurs ivres. Puis, il se rend compte s'il s'y attarde suffisamment de la possibilité que l'auteur ne soit en train de révéler à travers cette historiette « qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner » (Voltaire cité par Haydn, 1986 : 55).

C'est un article de l'hebdomadaire anglais *The Economist* (2011) qui fait remarquer deux moments ironiques de la vie d'Alain Mabanckou au sujet de l'hégémonie française. Nous sommes en 2010, à la Résidence de France à Los Angeles, à l'occasion de la cérémonie de remise de décorations de l'Ordre de la Légion d'honneur. Mabanckou, ainsi que quatre Américains, un Anglais et un Français sont décorés par Frédéric Mitterrand, le ministre de la Culture et de la Communication de l'époque. Premièrement, le ministre, dans son discours, décrète que Mabanckou est « un ambassadeur rayonnant de la langue française aux États-Unis » pour s'être engagé dans et pour avoir encouragé « de nombreuses initiatives de

promotion de [la langue et de la culture française], au sein de l'Université mais aussi au sein du réseau des Alliances françaises, relais si importants en Amérique du Nord ». Toutefois, ce dernier s'est manifestement avéré rebelle vis-à-vis de la langue française dans ses romans. Les tournures de phrases du roman *Demain j'aurai vingt ans* (2010) sorti cette même année et auquel le ministre se réfère à plusieurs reprises dans son discours ne se conforme pas au modèle de l'Académie française.

Dans notre pays un chef doit être chauve et avoir un gros ventre. Comme mon oncle n'est pas chauve et n'a pas de gros ventre, quand tu le vois c'est pas tout de suite que tu peux savoir que lui c'est un vrai chef avec un grand bureau au centre-ville. Il est "directeur administratif et financier". D'après maman Pauline, un directeur administratif et financier c'est quelqu'un qui garde tout l'argent de la compagnie et c'est lui aussi qui dit : Toi je t'embauche, toi je t'embauche pas, toi je vais te renvoyer dans ton village natal.

(Mabanckou, 2010 : 13)

Nous pouvons constater la répétition de bribes de phrases telles que « être chauve et avoir un gros ventre », l'utilisation d'un style conversationnel avec « c'est pas » au lieu de « ce n'est pas », la répétition : « être chauve et avoir un gros ventre », et une simplification de la définition du métier de directeur administratif et financier adaptée au niveau langagier d'un jeune enfant. Toutefois, certains de ses ouvrages antérieurs tels que *Verre Cassé* et *Mémoires de porc-épic* défient toutes les règles de la ponctuation (comme nous l'avons constaté précédemment à la page 86) sans pour autant personnifier un enfant et font ainsi de lui un ambassadeur quelque peu révolutionnaire de la langue française.

Un deuxième incident ironique soulevé par le magazine *The Economist* est liée à la déclaration suivante du ministre Mitterrand :

De la France, votre pays d'adoption, vous avez épousé l'ironie toute voltairienne.

(Mitterrand, 2011)

Mabanckou s'inspire de l'ironie de Voltaire – il fait d'ailleurs référence à de nombreux auteurs français dans *Verre Cassé* (2005) – mais il ne l'utilise pas toujours en faveur dudit « pays d'adoption » comme il est possible de le constater avec l'historiette du concours mentionné précédemment (voir la page 68). Mabanckou incarne ici le nouveau romancier africain décrit précédemment (voir la page 66). Le nouveau romancier africain, après avoir pendant de nombreuses années répondu aux demandes des commettants français à la tête de maisons d'édition, ou libraires, ou lecteurs, serait désormais en mesure de tirer avantage de son succès auprès du lectorat français afin de le mettre en face de sa part de responsabilité quant au sort des anciennes colonies françaises et de leurs littératures :

En effet la situation de fait qui l'obligeait à n'être que le serviteur des plaisirs d'un public étranger s'était dans une large mesure tournée à son avantage.

(Kane, 1969 : 57)

Le discours de Mitterrand commence d'ailleurs par un rappel du lieu de naissance de Mabanckou, de ses racines – le Congo-Brazzaville des années 1970-80 et Camara Laye, sans doute car celui-ci est également un écrivain d'Afrique noire ayant rédigé les récits de son enfance – et de ses liens avec la France – sa lecture des aventures de San-Antonio et ses études de droits – avant de développer les différentes façons dont ces deux héritages, africains et français, s'unissent pour former « un Pagnol transposé sur les rives du fleuve Congo, » (faisant allusion au roman *Demain j'aurai vingt ans*), le « petit fils nègre de Vercingétorix, » (faisant ici allusion au roman du même nom), et la dernière transformation aurait fait de Mabanckou « un écrivain français à l'identité façonnée par le monde ». On pourrait dire, compte tenu de fait que le ministre Mitterrand fait porter l'accent sur les origines et les influences qui ont modelé l'auteur, que le point central du discours est le rôle que joue Mabanckou en tant que représentant d'une France monde. Par ailleurs, ce jour-là à la Résidence de France de Los Angeles est aussi récompensé René Goiffon entre autres pour sa contribution dans le domaine des musiques du monde à travers la création de World Village, une section de l'entreprise française de production de disque Harmonia Mundi dont il est à la tête. La structure de l'entreprise rappelle les collections spécialisées des maisons d'édition : quelques noms d'artistes francophones sont mentionnés comme bénéficiaires de cette démarche française à l'origine. Nous pouvons en l'occurrence conclure que le monde est l'invité d'honneur de cette

cérémonie avec « un écrivain français à l'identité façonnée par le monde, » des ambassadeurs d'un « pays monde, » un label discographique nommé *Harmonia Mundi* et dont une section s'appelle le *World Village*.

Verre Cassé (2005) paraît deux ans avant le manifeste des quarante-quatre mais déjà il est possible de percevoir le ton clairement contestataire du manifeste. À travers la satire, une rébellion linguistique et l'allégorie provocatrice du concours urinaire, Mabanckou, pour emprunter les mots de Kane (1969 : 57), place le public français, « au nom duquel la colonisation est maintenue, devant ses responsabilités ».

« Tous les arts sont sœurs »

Le peintre a été le sujet de nombre d'ouvrages marquants de la littérature française, notamment chez Balzac, Proust, Zola et Goncourt. Nombre de thèmes leur ont été prêtés qui pourraient aisément s'appliquer à l'écrivain, par exemple le thème du devenir artiste et de l'impuissance créatrice. La figure de l'artiste peintre semble également être l'instrument de choix des écrivains souhaitant mettre en scène les rapports de force en vigueur dans le monde de l'édition et dans le monde de l'art en général. C'est chez Henri Lopes, Jean Echenoz et Alain Mabanckou que cette raison d'être de l'allégorie de l'artiste peintre sera évoquée dans ce mémoire. Les différentes étapes de la construction de cette allégorie sont établies selon le roman *Sur l'autre rive* (1992) de Lopes qui semble d'ailleurs avoir été une source d'inspiration pour Mabanckou. Jean Echenoz est quant à lui évoqué car il apporte dans son roman *Je m'en vais* (1999) le point de vue opposé, à savoir celui du galeriste incarnant nul autre que l'éditeur.

Henri Lopes

Il est difficile d'éviter ce court hiatus dans l'étude de l'allégorie chez Mabanckou car Lopes, de deux décennies son prédécesseur en tant qu'écrivain, est fort probablement la principale influence de Mabanckou pour ce qui est de la figure du peintre dans *Verre Cassé* (2005). Il convient tout d'abord de s'attarder sur le parcours éditorial de Lopes comment l'auteur s'appuie sur sa propre expérience pour créer Marie-Ève, une artiste peintre qui tente avec réticence de percer sur la scène artistique parisienne.

Lopes : parcours éditorial

Quelle est donc la relation de Lopes avec l'édition française ? Après avoir publié à plusieurs reprises aux Éditions CLÉ³⁸, et une fois aux Éditions Présence Africaine, Henri Lopes a plus récemment publié aux Éditions du Seuil et Gallimard. C'est donc en 1982 pour son quatrième roman, *Le Pleurer-Rire*, qu'Henri Lopes se tourne vers sa première maison d'édition parisienne, spécialisée en littérature africaine en langue française, peu après avoir rejoint l'Unesco en tant que sous-directeur général en 1981 (African Geopolitics, n.d.). Contrairement à Mabankou qui publie principalement en France indépendamment de son lieu de résidence, l'itinéraire géographique de Lopes semble corroborer son parcours éditorial. En France cependant, Lopes demeure étranger, africain, francophone, « autre », car sauf dans le cas du Cadre rouge du Seuil, il est édité dans des maisons et des éditions spécialisées, notamment chez Présence Africaine et la collection Continents Noirs de Gallimard. De plus, les prix littéraires dont il a été le lauréat au long de sa carrière le confine à la catégorie littérature francophone ; il reçoit le Grand Prix de la littérature d'Afrique noire en 1972 pour *Tribaliques*, et en 1990 pour *Le chercheur d'Afriques*, ainsi que le Grand Prix de la francophonie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre en 1993.

Les prix littéraires pourraient d'ailleurs être inclus dans la liste d'éléments paratextuels analysés par Gérard Genette dans son livre *Seuils* (1987) car, parfois inclus à la page 4 parmi la liste des ouvrages du même auteur, comme c'est le cas pour *Le chercheur d'Afriques* (1990) et *Sur l'autre rive* (1992) aux Éditions du Seuil, ou à la page 2³⁹ pour *Le Lys et le Flamboyant* plus tard en 1997 chez le même éditeur, et sont ensuite répétés sur le dos du livre dans la note sur l'auteur, les prix littéraires sont visibles au niveau du *péritexte* – c'est-à-dire sur la zone « spatial et matériel » du livre, visible à ceux qui ont l'ont en main, dans une librairie par exemple, au moment où ils décident ou non de l'acheter – mais aussi au niveau de *l'épitéxte public* – c'est-à-dire « tout élément *paratextuel* qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité » (Genette, 1987 : 316). Le décernement d'un prix augmente la popularité d'un ouvrage et de son auteur auprès de la presse et ainsi incite le lecteur à se procurer l'ouvrage qu'il place se faisant dans un certain champ littéraire.

³⁸ Basée au Cameroun, la maison Éditions CLÉ est la première maison d'édition francophone en Afrique (www.africulture.com).

³⁹ Les Éditions du Seuil s'étant défaites de la première feuille muette.

Les prix littéraires sont, comme le dit Casanova (2008 : 217), une forme de consécration littéraire, « sorte de confirmation à l'usage du grand public ». En d'autres mots, il s'agit d'une sorte d'assurance qualité dans le monde de l'édition. Si un restaurant figure dans le *Guide Michelin* avec trois étoiles, le public est dans une certaine mesure garanti de ne pas être déçu car le restaurant en question aura été évalué au préalable par des inspecteurs selon certains critères. Puisque le guide est prestigieux et indiscuté dans le monde de la gastronomie, les médias accordent une grande attention à chaque édition. Ainsi, les restaurateurs qui y figurent peuvent s'attendre à une clientèle accrue, exigeante et prête à payer le prix fort, et à ce que les investisseurs soient moins méfiants. L'édition n'en est pas moins une activité commerciale. Éditeurs et lecteurs sont rassurés par la consécration de prix ; le tirage de l'ouvrage et les ventes augmentent. C'est sans doute l'effet qu'ont eu les nombreuses consécérations d'Henri Lopes.

Cependant, comme l'explique Casanova (2008 : 217), les prix littéraires internationaux, en particulier le prix Nobel de la littérature, deviennent « comme un certificat d'universalité ». Or, les prix décernés à Henri Lopes, le Grand Prix de la littérature d'Afrique noire et le Grand Prix de la francophonie de l'Académie française sont restrictifs géographiquement, ethniquement, culturellement, historiquement et peut-être politiquement, dépendant de l'idée que l'on se fait de la francophonie. Ces prix peuvent donc restreindre le lectorat à un public spécialisé et colorer l'opinion que le lecteur se fait de l'ouvrage au lieu de le faire découvrir à un plus grand public. En tant qu'élément paratextuel, la liste des consécérations d'un auteur peut créer certaines attentes chez le lecteur ou critique avant même qu'il n'ait lu la première page du texte lui-même. À travers le Grand Prix de la littérature d'Afrique noire, et aussi le Grand Prix de la francophonie de l'Académie française, le lecteur entend peut-être « exotique », « étranger », « colonisé », « engagé », et construit par conséquent d'autres a priori. En effet, selon Mohamadou Kane (1969 : 56-7) certaines caractéristiques récurrentes tendent à paraître dans le roman africain moderne en réponse aux besoins du public français. Parmi ces caractéristiques l'on retrouverait des thèmes dont la place du Français colonial et l'aventure sentimentale entre un Français et une Africaine, et cela du point de vue « de l'intérieur ». Le roman *Le chercheur d'Afriques* (1990), justement couronné du Grand Prix de la littérature d'Afrique noire, contient certains de ces thèmes et autres caractéristiques hérités du roman colonial.

Premièrement, le Commandant, le père du narrateur, André, est un blanc vivant parmi les noirs qui se demandent : « Qui est-il ce Blanc ? Que cherche-t-il dans ce petit village noir ? » (Lopes, 1990 : quatrième de couverture). Lorsqu'André, de peau noir aux yeux verts,

devient un homme, la question de la place de l'homme blanc a évolué et est devenu la question de la place du mulâtre en Afrique, aussi bien qu'en France. Au Congo, son père lui interdit de manger *téké*, alors qu'en France il est pris pour un Antillais par d'autres ressortissants ou expatriés, alors que pour les blancs, « moins blanc qu'eux, c'est toujours nègre » (Lopes, 1990 : 25). Deuxièmement, Kane mentionne le thème de l'aventure sentimentale entre un Français et une Africaine. Dans *Le chercheur d'Afriques* (1990), le Commandant blanc vit avec Ngalaha, une femme noire avec laquelle il a un enfant, le protagoniste André Leclerc. Le Commandant abandonne un jour l'Afrique, ne laissant à sa famille aucun moyen de le contacter. André est prié par sa mère de le retrouver en France. C'est la deuxième génération, la génération où les races se sont mélangées, qui se lance à la recherche de l'homme blanc, pour tenter une réconciliation. Une image qui pourrait évoquer un monde où, après l'indépendance, la nouvelle génération africaine métissée, appartenant à une Afrique en marche vers l'indépendance, chercherait à réunir les deux forces qui ont créé le Congo tel qu'il est aujourd'hui, le Blanc et le Noir, le Commandant et Ngalaha⁴⁰. Ces deux thèmes dans le roman semblent correspondre à la mission commune de l'ADEF et de l'Académie française, celle de renforcer la présence de la France et de la langue française sur le plan culturel dans les régions francophones. Non que ces thèmes soient le seul mérite de l'œuvre d'Henri Lopes, loin de là, mais ces prix littéraires détournent l'attention un tant soit peu des autres lectures possibles de son œuvre.

En l'occurrence, *Le chercheur d'Afriques* (1990) a aussi valu à Henri Lopes le Grand Prix Jules Verne décerné par l'Académie littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire en 1990. Ce prix n'est pas mentionné par le Seuil dans la liste des autres ouvrages du même auteur. Seule la description de l'auteur, en quatrième de page de son cinquième roman *Sur l'autre rive* (1992), le mentionne. Peut-être est-ce parce qu'il n'existe pas un fort partenariat entre l'Académie littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire et les Éditions du Seuil, peut-être est-ce parce que la mission de l'Académie de Bretagne est de s'opposer à la souveraineté de Paris (en effet, le chancelier de l'Académie de Bretagne, dans son éditio sur la page d'accueil du site web officiel, cite Hugo : « Toutes les forces intellectuelles doivent en effet se réunir aujourd'hui pour lutter contre cette tendance machinale qui précipite tout à Paris [...] il serait bon que la pensée jetât des germes sur tous les coins de France, que l'absurde préjugé fût détruit, qui fait de Paris la patrie obligée de tous les citoyens d'élite ; et qu'en un mot la France cessât d'avoir son cœur dans sa tête »), ou ce prix n'est-il pas suffisamment prestigieux ou reconnu. Ce prix, dont le seul critère de participation est de présenter « un ouvrage d'inspiration vernienne, »

⁴⁰ Sans succès d'ailleurs.

(Académie Littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire , n.d.) semble sous-entendre que l'ouvrage doit être écrit en français, les traductions ne sont probablement pas admises, sans pour autant préciser que la nationalité de l'auteur soit d'aucune importance. En incluant ce prix dans le *péritexte*, le lecteur potentiel ayant un point faible pour les romans verniens aurait été encouragé, et s'attendrait à des thèmes différents de ceux que nous avons déjà relevés et en aurait fait une lecture tout à fait différente mais toute aussi enrichissante. Il s'attendrait à un roman d'aventure, d'exploration, de découverte et de voyage, tout en étant lancé sur la piste de l'Afrique grâce au titre. D'ailleurs, nous retrouvons dans *Le chercheur d'Afriques* (1990) des extraits des carnets de voyages de César Leclerc dignes de Jules Verne :

« Eh bien ! j'y suis allé, dans ce Mayomba ! J'ai gravi les pentes assez raides de ses montagnes ; je me suis hardiment enfoncé dans sinuosités boisées ; j'ai traversé les nombreux cours d'eau qui le sillonnent et qui, je dois le dire, sont de la plus grande ressource... ».

(Lopes, 1990 : 27)

C'est donc sans aucun doute que l'on peut conclure que les prix décernés à un ouvrage ou la totalité de l'œuvre d'un écrivain disent beaucoup sur la façon dont il est perçu par la communauté littéraire. Les prix les plus prestigieux étaient presque exclusivement remportés par des Français jusqu'en 2006 quand, comme la fait ressortir Le Bris (2007 : 23), cinq des sept prix littéraires prestigieux de France, dont le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens ont été décernés à quatre auteurs dits francophones. Mabanckou était d'ailleurs cette année-là le lauréat du Renaudot.

Pour les quarante-quatre signataires (2007) en faveur d'une révolution copernicienne dans la littérature en français, il s'agirait de la mort d'une francophonie « perçue comme un espace sur lequel la France dispenserait ses lumières au bénéfice, il faut donc le supposer, de masses encore enténébrées ». Cette définition de la francophonie laisserait la place à une littérature-monde en français. Alain Mabanckou, quant à lui, comprend la francophonie différemment : « un vaste ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents », et ce serait donc à la littérature française en tant que littérature nationale qui doit se demander si elle voudrait intégrer ce mouvement global. Si ce mouvement, cette révolution, venait à prendre de l'ampleur, à devenir une institution, elle serait alors capable de décerner un « Grand Prix de

Littérature-monde en langue française », qui serait d'autant plus prestigieux que celui du Goncourt car il ne serait pas limité aux maisons d'édition françaises. Ce serait un prix international, sans aucune limite géographique, qui donnerait donc aux maisons d'édition d'outre-France l'opportunité de présenter leurs ouvrages. Les maisons parisiennes perdraient leur monopole, tout en préservant sans doute un prestige historique, mais permettant la démocratisation de l'édition en langue française.

Le parcours éditorial de Lopes en France n'est donc pas tout à fait similaire à celui de Mabanckou. Lopes semble avoir été davantage confiné à la catégorie littérature francophone que ne l'a été Mabanckou qui a reçu le Renaudot et a été publié depuis l'aube du XXI^e au sein de collections phare de maisons françaises prestigieuses. Cependant, Mabanckou demeure très proche de son confrère congolais qu'il rencontre fréquemment lors d'événements littéraires. C'est pour cette raison, et aussi parce que nombre de références évidentes à l'œuvre de Lopes peuvent être répertoriées chez Mabanckou, qu'il est raisonnable de penser que le roman examiné ci-dessous ait été une des sources d'inspiration pour Mabanckou pour son roman *Verre Cassé* (2005).

1.1.1.1. Sur l'autre rive

« Pour ceux qui viennent des marges, habiter cette République relève d'une lutte d'émancipation et de reconnaissance » (Golay, 2007 : 435). La République dont il est ici question est bien sûr la République mondiale des lettres dont Casanova (2008) observe les délimitations géographiques, les droits d'accès, les instances de consécration ainsi que le jeu de pouvoirs qui y règne. Golay résume le point de vue de Casanova au sujet du rapport de force en vigueur dans le champ littéraire d'expression française :

Casanova met particulièrement en question, dans son essai, le rôle du français et de la France dans le monde : modèle ou repoussoir, terre d'accueil ou de domination ? Capitale incontestée de la République des lettres jusqu'au milieu du vingtième siècle, Paris a permis à des auteurs jusque-là tenus hors de l'espace littéraire d'accéder à une visibilité et à une reconnaissance (préfaces, traductions, lectures critiques) ; toutefois, la « ville-littérature » n'a présenté ces œuvres aux lecteurs qu'une fois médiatisées et créditées selon ses valeurs. Dans le contexte postcolonial, l'ambiguïté fondamentale de l'instance consacrant parisienne concourt à la position « paradoxale, sinon tragique » des écrivains francophones : Paris étant surtout pour eux « la capitale de la domination politique et/ou littéraire », ils ne peuvent l'invoquer comme alternative ou refuge.

(Golay, 2007 : 436-7)

La France jouirait donc toujours d'une position internationale dominante dans le domaine culturel : grâce aux éditeurs décisionnaires parisiens la France continuerait de tirer profit des produits culturels de ses anciennes colonies, récupérant les fruits de l'imposition de la langue française dans les colonies il y a déjà des siècles. Indépendantes depuis quelques décennies déjà, les anciennes colonies françaises sollicitent jusqu'à ce jour l'approbation de la France avec laquelle elle garde des relations politiques, économiques et culturelles, à travers ses antennes de la Chambre de Commerce et d'Industries française à l'étranger, ses Instituts et Alliances français et, surtout, à travers l'Organisation internationale de la Francophonie que, dans les mots de Mabanckou (2007 : 55), « les procureurs les plus impitoyables regardent [...] comme la continuation de la politique étrangère de la France dans ses anciennes colonies ».

La reconnaissance de la métropole qui constitue donc la principale mesure de succès des écrivains d'expression française non hexagonaux est un thème récurrent des littératures francophones, fréquemment masqué derrière des allégories astucieuses. Un exemple intéressant est celui d'Henri Lopes, auteur congolais également qui débute sa carrière deux décennies avant Mabanckou. En effet, dans son roman *Sur l'autre rive* (1992) Lopes écrit :

Et chaque fois, je me posais la même question. Quelle force me poussait donc vers les journaux de France ? Était-ce une manifestation de perte de mon âme, ou bien la quête d'un complément nécessaire à mon équilibre, une appétence d'être totalement moi-même.

(Lopes, 1992 : 21)

Dans cet extrait, Lopes exprime le mal-être des artistes, et peut-être même celui des consommateurs d'art, qui ont le sentiment de trahir, malgré eux, leurs racines mais pour qui la France est une facette indissociable de leur identité. « Artistes » et non spécifiquement « écrivains » parce que cet extrait de *Sur l'autre rive* sont les tourments d'une artiste peintre qui prépare son vernissage. Isaac Bazié (2004 : 137) a cependant établi le lien évident entre cette artiste peintre et l'écrivain francophone : « le personnage de Lopes déplace les enjeux de l'écriture et de la pratique artistique en général dans un autre cadre ».

Déguiser ainsi la détresse de l'écrivain francophone est une figure de style astucieuse à plusieurs niveaux. Premièrement, elle contribue à démontrer que toutes les formes d'art, notamment la peinture, la sculpture, et l'écriture pour n'en nommer que quelques, sont

soumises à ce même besoin d'être reconnues par Paris et ses divers décisionnaires – éditeurs, libraires, directeurs de galeries et autres commerçants d'art. Pourtant, contrairement aux écrivains francophones, les artistes peintres ne devraient en théorie nullement dépendre de la langue française afin de conquérir leur public. Par conséquent, le fait que Lopes choisisse la peinture fait ressortir que la domination française transcende toute question de langue pour relever de la politique et de l'économique. La langue ne serait de ce point de vue qu'un outil pour assurer la longévité de cette domination. La langue d'expression d'une œuvre ne serait donc pas une priorité aux yeux des décisionnaires parisiens, mais la nationalité de celui ou celle qui a exécuté l'œuvre en question ainsi que la dimension exotique de cette dernière. Parallèlement, ce n'est pas seulement la France en tant que régisseur de l'art qui intéresserait les artistes (l'artiste peintre de *Sur l'autre rive* aurait pu, si c'était le cas, éprouver une attirance aussi forte envers Londres ou New York) mais ce serait surtout la France en tant qu'ancienne colonisatrice faisant partie intégrante de l'identité de ces artistes francophones toutes disciplines confondues. Deuxièmement, cette allégorie est le parfait camouflage. Si Henri Lopes parle de sa propre expérience personnelle dans le monde de l'édition, son message est tempéré grâce au fait qu'il est habilement transposé sur une artiste peintre car il est important de noter que ce message est destiné à être publié en France notamment par le Seuil.

Sur l'autre rive (1992) raconte en effet l'histoire d'une artiste peintre, non d'un écrivain, et qui plus est, d'une femme. Néanmoins, c'est une artiste en migration comme le sont d'ailleurs nombre d'écrivains francophones et qui dissimule sa vraie identité comme pour inviter le lecteur à examiner de plus près son vrai rôle dans le roman. Et si les diverses identités qu'elle endosse au long du roman – Marie-Madeleine, Madeleine, Marie-Ève, et M.A. – n'étaient nulles autre que des déguisements très élaborées pour l'écrivain lui-même ainsi que bien d'autres écrivains dits francophones qui se cachent derrière un pseudonyme ou derrière leurs personnages pour dire ce qu'ils pensent vraiment du monde de l'édition? Peut-être un éditeur se reconnaîtrait-il dans le personnage de Solange, attachée de presse d'une galerie d'art parisienne de la rue de la Seine, invitée spéciale au vernissage du protagoniste, une « métropolitaine, spécialiste du marché de l'art ».

En effet, Solange est traitée comme l'invitée spéciale du vernissage. Elle représente l'opportunité qui ne se présente qu'une fois dans une vie d'artiste de percer en métropole. L'artiste, quant à elle, est désillusionnée. Elle a trop vécu, trop vu, pour ne pas se rendre compte de la vraie raison pour laquelle Solange se trouve à son vernissage, c'est la couverture parfaite pour venir dans l'île et se montrer en public avec son amant, ami de l'artiste, sans éveiller de

soupçons. Ce fait, ainsi que l'attitude générale de la métropolitaine donne à l'artiste peintre africaine « l'impression d'appartenir à une caste inférieure » (Lopes, 1992 : 24). En effet, l'attachée de presse de Paris est incapable de saisir les subtilités des différentes régions du continent africain; elle les mets toutes dans le même panier avec leurs « phénomènes inexplicables » (Lopes, 1992 : 13) et leurs sorciers. Elle parle de l'artiste avec une condescendance subtile mais poignante : « Des toiles auxquelles il manquait peu, très peu de chose, pour qu'elles ne fussent de véritables chefs-d'œuvre... » (Lopes, 1992 : 15).

- Y a des femmes peintres en Afrique ? demande Rico.
 - Absolument.
 - Et Solange cite quelques noms arabes.
 - Ça c'est pas pareil, c'est l'Afrique du Nord.
 - Ah, pour moi l'Afrique... »
- (Lopes, 1992 : 13)

Marie-Ève, et à travers elle les écrivains francophones qui publient en France, sentent que le gratin parisien, à travers Solange, ne recherchent le talent africain que dans leur propre intérêt ; le consommateur français réclame de « l'africain » (peu importe l'origine exacte, le consommateur ne pourra de toutes les façons pas faire la différence) d'une aussi bonne qualité possible (car on ne peut vraiment pas s'attendre à de « véritables chefs-d'œuvre » en Afrique), et pourquoi pas s'en servir pour légitimer une aventure au soleil ? Les œuvres francophones assouvissent la soif d'exotisme du public français, ainsi que celle du décideur. Bien que les écrivains africains aient su tirer avantage de cette soif, Kane (1969 : 57) explique : « Les exigences de ce public pourront, agissant comme un frein, empêcher la littérature africaine – et singulièrement le roman africain – de prendre sa physionomie véritable ». Après l'indépendance les écrivains africains ont su exploiter l'exotisme africain et ont ainsi captivé l'attention des lecteurs français. Certains ont profité de cette attention pour redonner « bonne conscience aux colons » – selon Kane (1969), Bakary Diallo et son roman *Force-Bonté* en sont des exemples –, alors que d'autres, plus militants, ont fait « triompher la cause de l'Afrique » en présentant une forme plus réaliste de l'exotisme africain capable de « donner au lecteur une connaissance plus juste de la vie, de la mentalité et des mœurs des Africains ».

Solange prétend que c'est la lecture d'une critique qui l'a décidée à faire un tour dans l'île pour prendre connaissance de mes tableaux. Je n'en crois pas un mot. Un alibi plutôt pour une semaine d'aventure avec Raymond dans ce décor de lumière et de palmiers. (...) Quelle revue parisienne prêterait attention à mes croutes ? Les quelques critiques qui par hasard s'intéressent à nous ressemblent à des entomologistes.

(Lopes, 1992 : 20)

Même qu'après l'exposition, en feuilletant les commentaires de presse, Marie-Ève découvre sans surprise que les journalistes décrivent ses œuvres en mentionnant « leur valeur régionale selon les uns, nationaliste selon les autres » (Lopes, 1992 : 50) mais contournent le style, le travail et le talent de l'artiste. Le mécontentement de l'auteur face à la représentation exotisée et racialisée de l'art francophone exprimé ici ne va pas sans rappeler le discours que tient Mabanckou dans *Verre Cassé* plus d'une décennie plus tard.

Joseph, le « peintre des mots »

Mabanckou semble en effet utiliser le procédé de transposition du monde de l'édition sur celui de la peinture précédemment examiné chez Henri Lopes. Sans compter le Congo-Brazzaville et les études en France, Lopes et Mabanckou ont beaucoup en commun. En l'occurrence, les deux écrivains ont manifesté, tout au long de leur carrière prolifique, un vif intérêt pour la place de l'écrivain francophone au sein de l'univers littéraire de langue française. Mabanckou enseigne d'ailleurs les œuvres de Lopes à l'Université de Californie Los Angeles (UCLA) (Mabanckou, 2009b) et lui rend également hommage dans *Verre Cassé* en incorporant discrètement cinq titres de romans lopésiens dans l'extrait ci-dessous, notamment *La nouvelle romance* (1976), *Sans tam-tam* (1977), *Le lys et le flamboyant* (1997), *Sur l'autre rive* (1992) et finalement, *Dossier classé* (2002).

« (...) j'irai reconquérir ma femme, nous vivrons une nouvelle romance sans tam-tam, je lui écrirai des poèmes qui parlent du lys et du flamboyant, je l'emmènerai visiter Kinshasa, sur l'autre rive, on a quand même six enfants ensemble, voyons, ce n'est pas une histoire à prendre à la légère, je t'ai fait confiance, je t'ai parlé de ma vie, et toi tu te moques de moi, tu parles de dossier classé (...) »

(Mabanckou, 2005 : 179)

Ceci pourrait être perçu comme une forme de plagiat ou, pour reprendre les mots plus indulgents de Marie et Cornille (2011) comme une « tendance mimétique ». Cependant, compte tenu du fait qu'il n'existe aucune forme de ponctuation dans *Verre Cassé*, ce geste pourrait être une manière informelle de démontrer que Mabanckou se soit en fait imprégné de l'œuvre de Lopes. Il serait donc ainsi concevable que l'un des personnages de *Verre Cassé* soit inspiré de l'œuvre d'Henri Lopes. Marie-Ève, le peintre, protagoniste de *Sur l'autre rive* (1992), qui utilise une fausse identité et qui se retrouve à la merci des critiques d'art parisiens, est transposée dans *Verre Cassé* (2005) dans le personnage de Joseph, également un peintre dont la véritable identité reste un mystère et qui se retrouve quant à lui à la merci de la presse même sur son lit de mort. Il n'est pas un des clients du bar Le Crédit à voyagé, mais le sujet d'un article du magazine *Paris-Match* dont L'Imprimeur fait fièrement étalage et auquel il tient comme au dernier vestige et la preuve indiscutable de la vie qu'il menait en France. Dans cet article, Joseph est sur un lit d'hôpital, rongé par la maladie, entouré de ses peintures et avec un livre sur Picasso et des pinceaux à son chevet. Joseph est un sans domicile fixe du quartier parisien Le Marais. Son talent de peintre est découvert alors qu'il dort au pied de l'immeuble où vit un avocat amateur d'art qui lui achète plusieurs toiles et le présente à un homme influent de l'univers artistique, le responsable de la fondation Dubuffet. Les deux hommes font dès lors la promesse de « transformer la vie de Joseph en un véritable conte de fées » (Mabanckou, 2005 : 118-119). Jusqu'ici cette histoire évoque la vie d'un autre Joseph, fils de Jacob, qui est vendu en esclave par ses frères, et qu'une suite d'évènements mène par la suite à être décoré de l'anneau du Pharaon, d'un collier en or, de lin fin et à être nommé le deuxième homme le plus puissant d'Égypte (Genèse, chapitre 37 à 42). Les circonstances qui plongent le Joseph de *Verre Cassé* dans l'indigence ne sont explicitées, mais le lecteur est avisé du fait que ce soit la maladie qui met fin prématurément à sa nouvelle vie féerique, contrairement au personnage biblique du même nom qui vit plus d'un siècle.

Alors que Marie-Ève est l'héroïne-type d'Henri Lopes, Joseph est aussi le vieil homme alcoolique solitaire typique d'Alain Mabanckou. Les deux écrivains choisissent d'apposer la question de la place de l'écrivain francophone et de la réception de leurs travaux dans la presse et auprès de critiques d'art sur leurs personnages archétypaux qui incarnent d'office les thèmes qui leur sont chers. En effet, l'article sur Joseph et les revues de presse concernant le vernissage de Marie-Ève soulèvent les mêmes questions. Dans le cas de ces deux artistes peintres, le centre d'intérêt est leur origine ou leur couleur de peau plutôt que les techniques et stylistiques qui les

rendent unique en tant qu'artistes. Les critiques et la presse, transformés en ethnologues le temps de leur interaction avec les peintres francophones, jugent tout à fait suffisant de s'en tenir à l'exploration du parcours géographique ou des origines de ces deux artistes afin de fournir aux lecteurs de leur chronique une description de leur style. Dans les deux cas, à un moment ou un autre, les experts en art et ethnologues d'un jour s'étonnent du talent et de l'intellect de l'artiste francophone. La surprise déplacée et quelque peu condescendante qu'exprime Solange au sujet des toiles de Marie-Ève est réitérée dans l'extrait suivant :

« Des toiles auxquelles il manquait peu, très peu de chose, pour qu'elles ne fussent de véritables chefs-d'œuvre... »

(Lopes, 1992 : 15)

Chez Mabanckou, le narrateur décrit la réaction de la journaliste, Pépita Dupont, lorsqu'elle rencontre Joseph :

(...) il parle comme un livre, il trouve la formule qu'il faut, il épate la journaliste (...)

(Mabanckou, 2005 : 118)

En effet, Joseph, « une vraie bibliothèque ambulante, » représenterait aux yeux des Français la preuve de la réussite de leur campagne de civilisation du temps des colonies et la preuve d'avoir reçu leur absolution. Il cite Rimbaud, Constant, Baudelaire, Dumas, et même Chateaubriand, en toute connaissance des liens de celui-ci à la traite négrière. Il serait intéressant de faire un autre parallèle à ce sujet entre Joseph le peintre du quartier Le Marais et Joseph le vizir d'Égypte qui pardonne ses frères de l'avoir vendu en esclave aux Ismaélites (Genèse 37).

C'est par un procédé à trois étapes que Lopes et Mabanckou parviennent à révéler les questions autour de l'édition d'ouvrages littéraires d'outre-France à travers l'allégorie du marché de l'art francophone. Les deux auteurs commencent tout d'abord par enfler l'importance des personnages incarnant la presse et les critiques d'art : chez Lopes, Rico, l'époux de Marie-Ève, perçoit l'attachée de presse en provenance de Paris comme une

providence ou l'opportunité inespérée pour son épouse de pénétrer le marché de l'art parisien. Chez Mabanckou, L'Imprimeur éprouve presque de la vénération pour le numéro de *Paris-Match* dans lequel paraît l'histoire du peintre Joseph :

(...) il est tout heureux, tout excité comme un type qui vient de recevoir un mandat du Sénégal, je ne l'ai jamais vu aussi en forme, qu'est-ce qui se passe donc, ah, je vois, c'était bien ça, je comprends maintenant pourquoi il est dans cet état, oui je comprends maintenant, c'est parce qu'il tient entre les mains un exemplaire de Paris-Match, il en est fier, il frime, ses pieds ne tiennent plus au sol (...)

(Mabanckou, 2005 : 114)

Mabanckou récupère également le prestige et la mysticité de personnalités et d'organisations réelles pour gonfler l'importance accordée aux décisionnaires du milieu artistique dans son roman, par exemple Pépita Dupont, la journaliste de *Paris-Match* qui va à la rencontre de Joseph, est connue dans le milieu de l'art pour avoir été une amie proche du couple Jacqueline et Pablo Picasso. Les cadres de la fondation Dubuffet mentionnée précédemment auraient le pouvoir de sortir les artistes de l'anonymat et de leur offrir « un vrai conte de fée ». Il est important de s'attarder également sur la pléiade de peintres illustres qui figure dans l'article de *Paris-Match*, cités par Joseph, dont William Blake, Francis Bacon, James Ensor, et qui représentent les grands noms qui ont réussi dans le milieu.

La deuxième étape du procédé consiste à remettre en doute la crédibilité des personnalités, de la presse et des décisionnaires du marché de l'art dont les auteurs font l'éloge au cours de la première étape. Solange, l'attachée de presse qui fait le déplacement pour le vernissage de Marie-Ève dans *Sur l'autre rive* (1992) a une connaissance pour le moins limitée du continent africain et de sa pléthore d'identités culturelles et semble être plus préoccupée par une romance sous les tropiques. Similairement, l'article sur Joseph paraît dans *Paris-Match*, un magazine sur lequel L'Imprimeur jure comme sur la Bible, mais qui aux yeux du narrateur éponyme est un canard qui publie ce que le public veut lire dans le but d'améliorer ses ventes sans beaucoup se préoccuper de la vérité. La légitimité de quelques photos d'un postérieur dénudé publiés dans le même numéro devient d'ailleurs le sujet d'une prise de bec entre Verre Cassé et L'Imprimeur. Ce n'est pas la première fois que *Paris-Match* est ainsi satirisé : *Paris-Flash* en est une parodie qui apparaît à plusieurs reprises dans *Les Aventures de Tintin*,

notamment dans *Les Bijoux de la Castafiore* où le magazine annonce faussement les fiançailles du capitaine Haddock à la célèbre cantatrice Bianca Castafiore. Ce n'est donc peut-être pas une coïncidence que la journaliste de *Paris-Match* que Mabanckou choisi pour venir à la rencontre de Joseph se nomme Pépita Dupont, comme un clin d'œil aux policiers Dupond et Dupont de la bande dessinée d'Hergé et qui font d'ailleurs plusieurs brèves apparitions chez Mabanckou, notamment dans *Bleu-blanc-rouge* (1998) (voir la page 59) et dans *Black Bazar* (Mabanckou, 2009a : 234). Pépita Dupont, hors du roman *Verre Cassé* et dans la vie réelle, était en effet une journaliste de *Paris-Match* (un poste qu'elle a ensuite quitté avant de rejoindre L'Express), ainsi qu'une amie de Jacqueline Picasso, la veuve du peintre Pablo Picasso, et lors de son entrevue avec Joseph, un livre consacré à Picasso est d'ailleurs au chevet du malade. Il est intéressant d'ajouter que, deux ans après la sortie de *Verre Cassé* (2005), Pépita Dupont publie son propre livre sur Picasso intitulé *La vérité sur Jacqueline et Pablo Picasso* (2007). Ce livre conduit Marina Picasso, la petite-fille du célèbre peintre, à porter plainte contre Pépita Dupont pour diffamation publique envers un particulier décédé. *Paris-Match* en a d'ailleurs suivi et rapporté les poursuites judiciaires. Discrediter ainsi la presse et les critiques d'art en haut lieu sert à allier le lecteur à la cause du peintre francophone face aux représentants et décisionnaires avides du marché de l'art parisien et ainsi à remettre en question le traitement des ouvrages d'écrivains d'outre-France au sein de l'édition et de la presse en France.

La troisième étape du procédé est celle où l'auteur se distance de l'intrigue. Chez Lopes, cette étape se traduit par l'utilisation d'un personnage féminin comme l'a été mentionné précédemment, alors que chez Mabanckou le narrateur-protagoniste crée un gouffre entre l'écrivain et le peintre en se faisant un devoir de mentionner que la peinture est loin d'être son domaine d'expertise. Ainsi, les deux écrivains s'immunisent contre les représailles de leurs éditeurs, des critiques littéraires, et de la presse spécialisée qui peuvent donc difficilement prouver que le point de vue des artistes peintres de leurs romans représente en fait leur vision de l'édition. Toutefois, des points communs perdurent entre les deux écrivains et leur personnage respectif. Marie-Ève est une personne en mouvement qui se fond dans chaque nouvel environnement qu'elle adopte sans que personne ne s'aperçoivent de ses véritables origines. Similairement, né dans la République Démocratique du Congo, Lopes se fond si bien dans la République qu'il en devient le premier ministre. De plus, ayant fait une grande partie de ses études secondaires et tertiaires en France, Lopes y est aujourd'hui à son aise en tant qu'ambassadeur. Similairement, Joseph, le Van Gogh nègre, est comparé à ses confrères européens tout comme Mabanckou lui-même est surnommé le Samuel Beckett de l'Afrique,

qui adopte la satire rabelaisienne et qui est publié dans la collection Blanche de Gallimard aux côtés de Proust et Sartre (The Economist, 2011) ou encore surnommé « un Pagnol transposé sur les rives du fleuve Congo » qui adopte l'ironie voltairienne, comme l'a été précédemment mentionné à la page 70. Ces comparaisons pourraient bien être des manifestations de l'hégémonie indiscutable de la France comme « unité de mesure » (Mabanckou, 2005 : 54) comme le découvre Verre Cassé lorsqu'il rencontre L'Imprimeur pour la première fois :

(...) la France était pour lui l'unité de mesure, le sommet de la reconnaissance, y mettre les pieds c'était s'élever au rang de ceux qui ont toujours raison, qu'est-ce que je pouvais lui objecter après de tels propos, j'ai eu beau chercher un argument de contre-attaque, je n'ai rien trouvé, j'ai donc capitulé (...)

(Mabanckou, 2005 : 54)

Les comparaisons entre Mabanckou et les grands auteurs qui l'ont précédé offrent trois différentes catégories de manifestations de l'hégémonie de l'hexagone dans le milieu littéraire. En premier lieu, la comparaison entre Beckett et Mabanckou souligne les attraits de la langue française aux yeux de deux auteurs qui l'ont adoptée l'un par choix, l'ayant étudiée à l'université de Trinity College Dublin et l'autre, jouissant sans doute un peu moins du luxe de choisir, l'ayant héritée après un siècle de colonisation. En deuxième lieu, la comparaison entre Proust, Sartre et Mabanckou soulève la question du prestige lié à figurer sur le même catalogue où figurent ces deux grands noms de la littérature française. En troisième et dernier lieu, la comparaison entre Rabelais, Voltaire, Pagnol et Mabanckou témoignent de la prééminence des auteurs français en tant que pionniers en leur genre qui inspirent les écrivains contemporains de par le monde stylistiquement.

Les critères littéraires français sont davantage remis en question dans *Verre Cassé* (2005) à travers cette fois le protagoniste lui-même et ce dès la première page du récit. Une brève vue d'ensemble du roman s'impose. *Verre Cassé* (2005) relate le passé biscornu d'une cavalcade de personnages fréquentant un bar du quartier Trois-Cents qui se nomme Le Crédit a voyagé. Verre Cassé, le protagoniste, en est un habitué. Si bien que le patron du bar, L'Escargot entêté, lui confie la mission d'immortaliser l'histoire du bar et de ceux qui le fréquentent sous la forme d'un livre. C'est dans ce cadre que dès la première page, Mabanckou

introduit le thème de la tradition orale perdant du terrain au profit d'une tradition étrangère, le roman. En 1960, l'art de parler était célébré notamment par Djibril Tamsir Niane à travers son personnage Djeli Mamadou Kouyaté dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* :

L'art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations.

(Niane, 1960 : 9)

Un changement drastique s'est depuis produit : c'est désormais l'ère de L'Escargot entêté qui professe que « la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage » (Mabanckou, 2005 : 11). Le thème de l'oralité, introduit donc dès le début du roman, nous mène à la deuxième allégorie chez Mabanckou liée à la place occupée par les littératures francophones. En effet, L'Escargot entêté qui ne croit qu'en ce qui est écrit, prêche d'exemple lorsque, outre ses fonctions de patron au Crédit a voyagé, il remplit celle d'éditeur ; il sélectionne un écrivain, décide du sujet du livre, fournit le matériel (le cahier), délimite le lectorat (composé exclusivement de sa propre personne), tâte le pouls du projet régulièrement pour s'assurer de sa progression, et commente sur la forme du texte. Loin d'arborer un perfectionnisme lindonnien au sujet des règles de ponctuation française (Echenoz, 2001 : 51), L'Escargot entêté réclame tout de même un peu d'ordre, de conformité à la forme traditionnelle du roman, et retourne le manuscrit ne répondant pas ses attentes à Verre Cassé :

(...) mais c'est vraiment le désordre dans ce cahier, y a pas de points, y a que des virgules et des virgules, parfois des guillemets quand les gens parlent, c'est pas normal, tu dois mettre ça un peu au propre, tu crois pas, hein (...), faut laisser encore quelques espaces, quelques respirations, quelques moments de pause, j'attendais quand même mieux de toi, je suis un peu déçu, excuse-moi, ta mission n'est pas encore terminée, tu dois recommencer.

(Mabanckou, 2005 : 194)

Verre Cassé n'exécute pourtant pas de changements. Le narrateur, conscient du fait que cet ouvrage sera son premier et son dernier, un grand geste d'adieu avant d'entrer dans l'autre monde « par la grande porte », préserve ainsi quelques gouttelettes de la tradition orale grâce à une déferlante de virgules et une absence de points, dans la même veine qu'Ahmadou Kourouma avec la *malinkinisation*.

(...) et j'ai aussi dit à L'Escargot entêté que si j'étais écrivain, je demanderais à Dieu de me couvrir d'humilité, de me donner la force de relativiser ce que j'écris par rapport à ce que les géants de ce monde ont couché sur le papier, et alors que j'applaudirais le génie, je n'ouvrirais pas ma gueule devant la médiocrité ambiante, ce n'est qu'à ce prix que j'écirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je les dirais [les choses qui ressembleraient à la vie] avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose (...), et je voudrais surtout qu'en me lisant on dise « c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute vers les bas-fonds des belles-lettres, c'est quoi ces caquètements de basse-cour, est-ce que c'est du sérieux ce truc, ça commence d'ailleurs par où, ça finit par où, bordel.

(Mabanckou, 2005 : 161-162)

L'écriture rencontre l'oralité sur papier dans *Verre Cassé*. Cependant, cinq ans plus tard chez Gallimard, peut-être grâce à l'avènement de la révolution tant redoutée du numérique, Mabanckou utilise un tout autre procédé pour faire perdurer la tradition orale : moins d'un mois après la première parution de son roman *Demain j'aurai vingt ans* (2010) dans la Collection Blanche, Mabanckou l'enregistre sous forme de livre audio. Mabanckou fournit un paratexte révélateur à cette publication audio sur Gallimard.fr :

Je souhaite que l'auditeur ressente dans les variations de ma voix toutes les émotions qu'il ne pourrait trouver en ne lisant que le livre. Cette émotion-là est difficile à jouer. Je n'ai pas joué, j'ai fermé les yeux et j'ai entendu les échos de cette enfance...

(Mabanckou, n.d.)

Le roman, qui pour reprendre les mots de Kane (1969 : 54) est un « genre d'importation », ne peut à lui seul transmettre l'ouvrage de Mabanckou avec fidélité et dans son entièreté. Sous la forme écrite, des nuances sont perdues les ondulations de la voix sont capables d'évoquer particulièrement à un lectorat pour lequel « les échos de cette enfance » sont totalement étrangers. À ce jour, la nouvelle génération d'écrivains, dont Mabanckou, tente de préserver d'une manière ou d'une autre ces « liens de continuité des littératures orales et écrites » (Kane cité par Lambert, 2001 : 67). « Conteur de papier, » l'appellation que donne Tatiana Cescutti (2012 : 1) au narrateur éponyme de *Verre Cassé* (2005), pourrait donc également désigner Mabanckou.

En ouvrant son roman *Verre Cassé* avec le thème de l'oralité, Mabanckou se penche sur la racine de la problématique de la position du romancier africain dans le secteur de l'édition français. En effet, il attire l'attention du lecteur sur le fait qu'avant d'explorer la question davantage, il faudrait d'abord comprendre le contexte : le roman n'est pas intrinsèquement africain et la France a quelques siècles d'avance durant lesquels elle a établi ses critères de qualité qu'elle impose aux auteurs francophones s'ouvrant difficilement à la valeur notable de la différence. La position dominante des éditeurs français pourrait donc s'expliquer en partie par l'histoire du roman lui-même.

Verre Cassé (2005) soulève des questions essentielles sur la position de la littérature francophone tantôt sans aucune réserve en mettant en scène un écrivain et son commanditaire et tantôt par le biais de l'allégorie avec la figure du peintre. Chez Lopes comme chez Mabanckou, le point de vue est celui de l'artiste francophone. Cependant, Echenoz prend l'angle opposé avec comme protagoniste un galeriste parisien se lançant dans le commerce d'art ethnique.

1.1.1.2. Jean Echenoz

C'est donc en suivant plus ou moins le même procédé que Lopes et Mabanckou déguisent tous deux au sein de leur roman le dessin d'informer le lecteur de la marginalisation des artistes congolais sur le marché français et d'ouvrir leurs yeux à une tout autre interprétation qui n'appartiendrait pas au domaine de l'ethnologie. Ce procédé n'est toutefois pas exclusif aux écrivains d'Outre-France. Echenoz l'utilise notamment dans son neuvième roman *Je m'en vais* (1999) qui paraît aux éditions de Minuit et qui lui vaut le Goncourt de cette année. Donc après huit romans d'expérience chez Minuit avec Jérôme Lindon et sa fille, Echenoz partage

ses impressions de l'édition comme l'observe Cornille (2005) dans le collectif *Figures de l'éditeur* :

Je m'en vais se passe dans les milieux des galeries d'art, qui n'est évidemment pas sans évoquer les milieux de l'édition.

(Cornille, 2005 : 54)

Echenoz utilise en effet un procédé similaire à celui qu'utilisent les deux auteurs congolais mais à un détail près : le point de vue. En effet, les trois étapes précédemment identifiées chez Lopes et Mabanckou sont respectées. Premièrement, l'auteur met en avant le pouvoir des acteurs clefs du marché de l'art parisien en la personne de Félix Ferrer, le propriétaire d'une galerie d'art moderne à Paris, qui détient le pouvoir d'accepter ou de refuser d'exposer certaines œuvres ou certains artistes. Il est d'ailleurs intraitable envers un de ces artistes, Gourdel, dont les ventes sont en baisse. Lorsque ce dernier lui rend visite à la galerie pour lui montrer sa dernière toile, Ferrer ne prend pas la peine de l'évaluer. L'attitude du galeriste change drastiquement quelques secondes après cet entretien tendu lorsqu'un artiste prisé par les acheteurs, Martinov, lui rend visite. Si bien qu'il démontre un vif intérêt pour ses travaux en cours :

Alors tu as vu Gourdel, dit Ferrer. Je viens de le croiser, dit Martinov, ça n'a pas l'air d'aller bien fort. Il est complètement délabré, dit Ferrer, économiquement ça ne marche plus du tout, ce n'est plus un déchet symbolique. Toi, par contre, ça va bien ces temps-ci. Un type est passé tout à l'heure, il va sûrement te prendre le grand jaune. À part ça tu es sur quoi, en ce moment ?

(Echenoz, 1999 : 44-45)

Spontini, un autre artiste, rend visite à Ferrer à un moment où ce dernier souffrait de solitude sur le plan amoureux et où il avait perdu espoir quant à la possibilité de recouvrer des objets d'art rarissimes qui avaient disparus suite à un cambriolage.

Écoute, l'interrompt Ferrer, je vais te donner mon avis, maintenant. Tu ne travailles pas assez, voilà, ton travail n'a pas évolué. Tout à fait entre nous, ce que tu fais ne m'intéresse plus trop, tu vois. Ça veut dire quoi ? s'inquiéta Spontini. (...) Ça veut donc dire aussi que si tu n'es pas content, la porte est là.

(Echenoz, 1999 : 199)

Le même jour, cette fois après avoir reçu de bonnes nouvelles concernant les objets disparus, Ferrer se montre beaucoup plus généreux envers un jeune artiste, Corday, qui débute dans le milieu :

Mais c'est bon ça, dit Ferrer, c'est très bon, ça me plaît beaucoup. Allez, on va faire une exposition. Non ? fit l'autre. Mais si, dit Ferrer, bien sûr, bien sûr. Et puis si ça marche on en fera une deuxième. Alors on signe le contrat ? s'imagina Corday.

(Echenoz, 1999 : 200-201)

Les artistes que représente Ferrer sont victimes de son humeur changeante qui est souvent aux prises avec des facteurs extérieurs. Le galeriste est donc présenté dans le roman comme étant celui qui détient dans ses mains l'avenir des artistes qu'il représente.

La deuxième étape du procédé est également présente chez Echenoz. La crédibilité du galeriste parisien, Ferrer, et par conséquent, sa capacité à reconnaître les talents d'outre-France sont remis en doute lorsqu'on apprend que sa galerie est au bord de la faillite, et que son employé, le véreux Delahaye, démontre une passion plus grande pour le métier et des connaissances plus vastes que lui. Ferrer est facilement distrait par la gente féminine au point d'ignorer complètement Delahaye lorsque ce dernier lui fournit des détails importants sur l'acquisition des objets d'art paléobaleinier de grande valeur qui pourraient relancer la galerie. Il ignore également les conseils de l'expert venu évaluer les objets de ne pas attendre un jour de plus avant de les assurer et de les placer dans un coffre, mais décide de plutôt porter son attention sur Sonia, l'assistante, qu'il invite d'ailleurs à dîner. La dernière étape identifiée précédemment chez Lopes et Mabanckou est celle où l'écrivain se distance de l'intrigue. Echenoz y parvient en se faisant narrateur omniprésent peu enclin à être partial. Toutefois, comme dans le cas des romans *Sur l'autre rive* et *Verre Cassé*, des liens demeurent entre

l'intrigue et Echenoz. Ces liens deviennent indéniables après lecture de l'ouvrage *Jérôme Lindon* (2001). Un premier exemple est la différence d'attitude chez Ferrer envers Gourdel et Martinov qui évoque le changement d'attitude chez Lindon envers Echenoz après que ce dernier lui ait envoyé son deuxième manuscrit :

Une fois le manuscrit déposé rue Bernard-Palissy, je pars chez mes parents, dans le Vaucluse, attendre la réaction de Jérôme Lindon. Comme elle tarde à venir, je finis par lui téléphoner. Ah oui, dit-il froidement, c'est vous, il va falloir qu'on se voie. Il n'a vraiment pas le même ton que d'habitude. Je me risque à lui demander s'il a lu mon manuscrit. Oui, dit-il encore plus froidement, et je ne trouve pas ça bon. Puis, comme j'essaie d'en savoir un peu plus, il coupe court à l'échange en me représentant que cette conversation me coûterait trop cher en téléphone.

(Echenoz, 2001 : 23)

Le passage décrit précédemment (voir page 89) où Ferrer, intraitable, indique la sortie à Spontini évoque Lindon mettant fin au contrat d'Echenoz sur les mots suivants :

Vous ne faites plus partie des Éditions de Minuit.

(Echenoz, 2001 : 25)

Une deuxième ressemblance entre les expériences éditoriales d'Echenoz et le marché de l'art décrit dans son roman est l'irrésistible besoin qu'éprouve le protagoniste de s'ingérer dans le processus de création des artistes peintres et plasticiens qu'il représente. Ferrer leur rend visite inopportunistement et, probablement dans l'espoir d'améliorer ses ventes, tente de suggérer aux artistes d'opérer quelques changements à leurs travaux. Nous devenons, dans l'extrait suivant, conscients du « sourire carnassier et indulgent à la fois » attribué à Echenoz en quatrième de couverture du roman par son éditeur :

Par exemple Eliseo Schwartz qui, spécialisé dans les températures extrêmes, concevait des souffleries en circuit fermé (Pourquoi ne pas adjoindre des soupapes, suggérait Ferrer, une ou deux soupapes ?), puis Charles Esterellas qui installait çà et là des monticules de sucre glace et

de talc (Tout ça ne manquerait-il pas d'un peu de couleur, risquait Ferrer, non ?), Marie-Nicole Guimard qui procédait à des agrandissements de piqûres d'insectes (Et tu ne verrais pas le même truc avec des chenilles ? imaginait Ferrer. Des serpents ?) et Rajputek Fracnatz qui travaillait exclusivement sur le sommeil (Mollo quand même sur le barbituriques, s'inquiétait Ferrer).

(Echenoz, 1999 : 25)

Ce passage évoque les passages où Echenoz décrit, toujours avec une note d'humour, les suggestions parfois étonnantes de Jérôme Lindon :

Dites-moi, est-ce que vous ne pensez pas que vous pourriez prendre un autre prénom, pour cette publication ? (...) C'est que, dit-il, vous voyez, comment dirais-je, il y a une sorte de hiatus dans votre nom.

(Echenoz, 2001 : 16-17)

Un troisième et dernier parallèle est l'exposition de groupe à la Caisse des dépôts et consignations à laquelle voudrait participer Martinov, un des artistes les plus prisés de la galerie. Ferrer réagit mal à cette décision. Conscient du rapport direct entre les stratégies de commercialisation des toiles et la valeur des œuvres d'art, le galeriste préfère garder le contrôle sur cette activité :

Personnellement, dit Ferrer, je trouve ridicule que tu exposes à la Caisse des dépôts et consignations. Ridicule. Une exposition de groupe, en plus. Tu te dévalues. Je te le dis. Enfin bon, tu fais comme tu veux.

(Echenoz, 1999 : 45)

Parallèlement, Lindon est irrité après avoir lu le recueil de nouvelles collectif que lui propose Echenoz, le résultat d'un voyage en Floride avec des amis écrivains. L'éditeur, bien que furieux, tient toutefois à en garder le contrôle :

Eh bien voilà, je trouve ça nul, votre truc, me dit-il en substance, c'est très mauvais, c'est très mauvais pour vous, je le publie juste pour que d'autres éditeurs ne le publient pas.

(Echenoz, 2001 : 50)

Le galeriste d'Echenoz répond donc aux critères qui permettent de lire entre les lignes les maux du secteur de l'édition : Ferrer est d'abord décrit comme un décisionnaire important du milieu de l'art, mais l'on se rend vite compte qu'il n'est pas très crédible dans ce rôle car sa galerie est au bord de la faillite. Le narrateur se distance de l'intrigue comme pour prouver son objectivité et parvient, se faisant, à couper ses liens avec l'acte de dénonciation des injustices du monde de l'édition. Il laisse toutefois des indices de ressemblance entre son propre parcours éditorial et le marché de l'art qui deviennent plus évidents lorsque *Je m'en vais* avec Jérôme Lindon. Par conséquent, le galeriste d'Echenoz calque tout aussi bien le secteur de l'édition que les artistes peintres de Lopes et Mabanckou, mais de l'angle opposé. En effet, tandis que les protagonistes de Lopes et Mabanckou, Marie-Ève et Joseph, représentent des artistes, Ferrer chez Echenoz occupe la position opposée du galeriste décisionnaire.

Ainsi, la galerie d'art en déclin de Ferrer qui compte sur l'art ethnique pour être revitalisée représenterait donc l'univers mal en point de l'édition française qui, selon Michel Le Bris et les signataires du manifeste *Pour une « littérature-monde » en français*, aurait besoin de laisser entrer le monde « pour en capter le souffle, les énergies vitales » (Le Bris et al., 2007). Et alors que les deux artistes peintres, Joseph et Marie-Ève, sont des transpositions d'écrivains africains francophones, Ferrer est quant à lui plutôt créé à l'image de l'éditeur français. Propriétaire d'une galerie caduque où le téléphone ne sonne plus et où il se passe des journées entières sans qu'un client n'en franchisse la porte, Ferrer se rend compte que « l'art ethnique [gagne] du terrain » (Echenoz, 1999 : 26) et, afin de rester dans la course, il décide de se spécialiser en art bambara, en art bantou et en art indien des plaines, entre autres, et d'embaucher un informateur en la personne de Delahaye. Les connaissances de Ferrer en matière d'art ethnique semblent limitées et ses recherches sont surtout axées sur la valeur marchande de l'art polaire. Il ne semble pas développer une fascination pour les objets sur lesquels il tombe et reste d'ailleurs plutôt confus quant à leur signification. On retrouve chez Ferrer les traits des romans d'escales et coloniaux relevés par Mohamadou Kane (1969 : 55). En effet, certains passages de *Je m'en vais* (1999) évoquent les récits de voyages des périodes d'exploration et d'occupation coloniales, les romans d'escales décrivant une réalité locale

perçue en transit, ainsi que les romans coloniaux qui scrutent et notent les moindres réactions des Français imprégnés du mode de vie des indigènes et épris d'une autochtone. En effet, Echenoz (1999) dédie quelques chapitres aux périples de Ferrer dans le grand Nord et au bref séjour au Pôle Nord cours duquel il vit une aventure avec une jeune fille de Port Radium. De ce point de vue pourrait-on dire que Jean Echenoz, n'étant jamais allé au pôle Nord, serait de ceux qui exploitent l'exotisme de terres lointaines « en se fondant sur une documentation essentiellement livresque » (Kane, 1969 : 56) ?

Echenoz offre donc le point de vue opposé du décisionnaire parisien au sujet de l'expansion de l'art en provenance d'outre-France. Les intérêts du galeriste, et par extension de l'éditeur, sont sans aucun doute principalement commerciaux. Des réseaux d'experts sont mis en place pour assurer que le client obtienne le produit culturel ethnique de son choix mais le décisionnaire final qui se doit de se soucier avant tout de la survie de son entreprise, se contente d'enclencher les processus de distribution sans nécessairement s'éprendre lui-même de cet art.

À la recherche d'« un type extravagant »

Le point de vue de l'éditeur ou, moins formellement, celui du coach artistique, occidental est brièvement évoqué à travers une représentation réactualisée d'une aventure entre un français et un francophone dans *Black Bazar*, roman d'Alain Mabanckou publié aux Éditions du Seuil en 2009. L'occidentale en question est le personnage de Sarah, peintre d'origine belge et française (donc descendante des deux colons qui ont divisé le Congo) qui entre en scène vers la fin du roman. Contrairement aux peintres des précédents exemples, Sarah n'est pas représentative de l'écrivain francophone. Elle rencontre le protagoniste, un sapeur du Congo-Brazzaville qui vit à Paris depuis une quinzaine d'années, au Jip's, un bar afro-cubain de Paris. Elle se fait remarquer dès le moment où elle franchit le seuil de l'établissement, non seulement parce qu'elle n'est pas une des habitués de ce bar, mais aussi parce que l'objet de sa visite est on ne peut plus étrange ; elle est à la recherche d'un homme qui poserait pour elle, « de préférence un type extravagant » (Mabanckou, 2009a : 248). Le peintre s'intéresse particulièrement aux scènes de la vie quotidienne des quartiers Château-Rouge et Château-d'Eau, de quartiers fréquentés par les immigrants d'origine africaine. Après s'être porté volontaire pour poser comme modèle vivant, le protagoniste, un écrivain francophone, et le peintre européen commencent à entretenir une relation amoureuse. Pendant leur relation, Sarah

commet quelques maladresses, par exemple elle compare le protagoniste physiquement au musicien afro-américain Miles Davis et provoque la réaction suivante :

« Pour toi tous les Noirs se ressemblent. »

(Mabanckou, 2009a : 256)

Ironiquement, alors qu'elle célèbre l'immigrant africain à travers ses toiles, bien qu'elle semble être simplement à la recherche d'exotisme, elle encourage le protagoniste à utiliser du produit défrisant pour les cheveux, à abandonner la sape pour ensuite le détourner de ses lectures d'auteurs haïtiens vers la littérature belge. Sarah pourrait ainsi donc être considérée comme l'incarnation des décisionnaires qui dans l'édition perpétue l'exploitation de l'exotisme africain tout en défendant l'hégémonie de l'Europe et, singulièrement, de Paris. Cette hypothèse est étayée notamment par le lien établi entre la peinture et l'écriture dans *Black Bazar* (2009a) quand Sarah qualifie le métier d'écrivain comme étant celui de « peintre de mots » (Mabanckou, 2009a : 250).

La figure du peintre est donc une riche transposition du monde de l'édition. Elle dépeint les nombreuses facettes de l'édition en France ainsi que les coulisses du milieu artistique en général, un thème récurrent chez Mabanckou. Les écrivains peuvent ainsi évoquer la *racialisation* et l'*exoticisation* de l'art dit ethnique, le phénomène de mode dont il est l'objet, la condescendance avec laquelle il est traité et l'étroitesse du créneau dans lequel il est confiné.

Le rêve américain

Graduellement après que Mabanckou s'est établi aux États-Unis au début des années 2000 pour une résidence et plus tard pour y enseigner la littérature francophone, son œuvre prend une tournure inattendue. Alors qu'il reçoit une médaille de l'Ordre de la Légion d'honneur non seulement en tant que romancier, mais aussi pour sa contribution à la promotion de la langue française aux États-Unis à Los Angeles, il développe ce qu'il appelle « un micmac identitaire tricontinental » qui se reflète de façon marquée dans son œuvre. Si bien que l'on

pourrait se demander si Mabanckou ne serait pas en train de s'éloigner pas du centre littéraire français France pour se tourner vers un autre centre, les États-Unis.

« C'est peut-être en France que je me suis senti le plus africain. Et aux États unis que je me sens européen. Que va-t-il se passer, si je pars en Asie ? »

(Mabanckou cité par Lencrenoir.com, 2011)

Cette citation mentionnée précédemment est en ligne avec le principe selon lequel un individu posséderait plusieurs identités qui s'activeraient dans différentes situations (Leary et Price Tangney, 2003 : 135). Non qu'il soit ici question de faire une analyse psychologique d'Alain Mabanckou, mais sur ce point, il a été établi qu'il existe une hiérarchie selon laquelle certaines identités prendraient le dessus dans des cas particuliers. Sur le plan ethnique, la langue est un catalyseur d'importance primordiale (Giles, et al., 1976 : 11). Nous pouvons donc supposer qu'aux États-Unis, où il existe une grande communauté afro-américaine, la langue française supprime les origines africaines chez Mabanckou car elle le différencie des immigrants africains et de leurs descendants anglophones. Son identité européenne est donc fortement liée à la langue française et est renforcée par sa profession en tant que professeur de littérature francophone à UCLA, mais simultanément défiée par sa participation active au mouvement de la littérature-monde. Au milieu de ce « micmac », et sans doute pour s'en défaire, Mabanckou publie *Lettre à Jimmy* en 2007 chez Fayard à Paris (l'année de la parution du manifeste des quarante-quatre), un hommage à l'écrivain afro-américain James Baldwin qui démontre que :

L'un comme l'autre, ils n'acceptent que deux identités : celle d'écrivain, et celle d'être humain.

(Alainmabanckou.net, n.d.)

Bien qu'il concède que la France demeure une référence en Afrique, que le rêve de Paris ne s'effacera pas « du jour au lendemain » (Mabanckou, 2013), cet essai est un témoignage de l'importance des similarités qui unissent les écrivains dans le cadre de la création d'une littérature-monde qui, dans le cas de la *Lettre à Jimmy*, transcenderait la question de la langue.

Son œuvre est d'ailleurs parsemée de références à de grandes personnalités de la communauté afro-américaine telles que Sidney Poitier, Mohamed Ali et Sonny Liston. De plus, comme le font remarquer Marie et Cornille (2011 : 150), le titre *African Psycho* serait une dérision du livre *American Psycho* adapté au cinéma hollywoodien seulement trois ans avant la parution du roman de Mabanckou⁴¹.

Dans *Verre Cassé* (2005), L'Imprimeur qui a fait la France est remplacé par un nouveau personnage qui se présente au bar Le Crédit a voyagé, affirmant être plus important que L'Imprimeur qui a fait la France car, lui, il avait fait l'Amérique. Avec son visage bouffi et ses chaussures trouées il semble être la garantie que la relève des malheureux alcooliques soit assurée au Crédit a voyagé après que Verre Cassé prenne sa retraite. Il y a tout de même du changement ; L'Imprimeur qui a fait la France est dépassé, le nouveau venu a fait l'Amérique. Ce dernier est assis à une table du Crédit a voyagé avec dans les mains le roman américain *The Catcher in the Rye*. Il prétend s'appeler Holden, comme le protagoniste adolescent du roman qui se déroule à New York. Offensé par Verre Cassé, il lui fait comprendre qu'il est trop vieux pour errer dans les bars et qu'il ferait mieux d'aller lire les contes d'Amadou Koumba et de Jean-Marie Le Clézio à ses petits-fils. Le fossé intergénérationnel entre Verre Cassé et Holden pourrait être interprété comme la rivalité entre les littératures anglophones et francophones. En effet, selon le manifeste des quarante-quatre, les littéraires anglophones auraient pris de l'avance sur leurs homologues francophones :

Combien d'écrivains de langue française, pris eux aussi entre deux ou plusieurs cultures, se sont interrogés alors sur cette étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux « francophones », variante exotique tout juste tolérée, tandis que les enfants de l'ex-empire britannique prenaient, en toute légitimité, possession des lettres anglaises ? Fallait-il tenir pour acquis quelque dégénérescence congénitale des héritiers de l'empire colonial français, en comparaison de ceux de l'empire britannique ?

(Le Bris, et al., 2007)

Si l'on présume que dans ce contexte le point de vue de Verre Cassé au sujet d'Holden soit celui des littéraires francophones (y compris les Français) au sujet des littératures

⁴¹ *American Psycho* pourrait être considéré comme un film culte témoignant de l'hégémonie d'un autre centre du goût, New York. Des références à ce film abondent dans la musique et la télévision américaines contemporaines.

anglophones, ces derniers des « adolescent[s] en crise » qui « [vivraient] dans une autre époque » (Mabanckou, 2005 : 186). Holden, pourtant, ne cherche qu'à faire Verre Cassé, et à travers lui les littéraires francophones, sortir de leur inactivité en leur posant à maintes reprises la question suivante tirée du roman *Catcher in the Rye* :

« est-ce que tu peux me dire ce qu'il advient aux pauvres canards des pays froids lorsque tombe l'hiver, hein, est-ce qu'on les enferme dans un parc zoologique, est-ce qu'ils migrent vers d'autres contrées ou bien les pauvres canards se retrouvent coincés dans la neige, hein, je veux ta réponse à toi »

(Mabanckou, 2005 : 187)

Holden le provoque davantage en défiant son degré d'ouverture sur le monde :

« quoi, hein, tu prétends que toi-là qui n'a jamais pris l'avion tu viens de loin, hein, laisse-moi rire, s'il y a quelqu'un qui est resté immobile comme une montagne, c'est bien toi »

(Mabanckou, 2005 : 187)

Verre Cassé fait la sourde oreille à ces propos, « lui tourne définitivement le dos », en répondant que l'Amérique ne lui ferait jamais changé d'avis. Pourtant, lorsque Verre Cassé se réconcilie avec l'idée que son heure soit venue (il est intéressant de noter ici que c'est grâce à la montre d'Holden qu'il porte à l'Américaine autour de son cou que Verre Cassé apprend l'heure qu'il est), c'est à Holden qu'il remet son manuscrit avant de se jeter dans la rivière qui avait pris la vie de sa mère des années auparavant. Les littératures francophones se réconcilient avec le fait que l'heure est venue de suivre le courant.

Les États-Unis sont ici un exemple à suivre pour les littératures d'expression française : une ancienne colonie anglaise qui a trouvé sa propre identité dans le champ littéraire anglophone et qui a fondé son propre empire éditorial. Le contexte américain est peu comparable à celui de l'Afrique surtout lorsqu'on considère les ressources dont dispose cette superpuissance. Toutefois, le message à retenir est, à l'instar des littératures anglophones, les littératures francophones devraient s'ouvrir davantage sur le monde.

CONCLUSION

L'hégémonie du centre littéraire français est indéniable. Accepté pendant longtemps comme statu quo, elle est de plus en plus remise en question par ceux qui, inquiets du sort des écrivains excentrés et de la littérature française elle-même, initient des manifestes, collectifs, ou mouvements littéraires pour attirer l'attention des lecteurs et des différents acteurs impliqués sur les disparités qui règnent dans le milieu littéraire actuel et leurs conséquences. En effet, dans une démarche ironiquement autodestructrice, le centre impose des critères littéraires qui limitent l'inclusion d'écrivains qui en divergent un tant soit peu et qui, ainsi, empêchent à la littérature française d'évoluer avec son temps. Le danger : le déclin d'une littérature qui a été pendant longtemps la référence absolue. Entretemps, nombre d'écrivains d'outre-France tardent de se faire connaître. Jusqu'alors recelés dans des maisons ou des collections spécialisées peu connues du grand public, sur des rayons de librairies peu fréquentés, ces écrivains sont la porte sur un monde capable d'insuffler un nouvel élan à la littérature d'expression française.

Bien qu'ils constatent un ralentissement dans l'évolution de la littérature française, les écrivains excentrés n'en souhaitent pas la chute. Ils contestent cependant la pertinence de la francophonie et, pour être plus précis, d'un champ littéraire francophone regroupant toutes les littératures d'expression française d'outre-France. Une formule plus égalitaire, qui ne mettrait pas l'accent sur la nature étrangère, voire la nature exotique, des littératures d'outre-France serait de mise. Cette formule serait l'amalgame de toutes les littératures d'expression française sur un pied d'égalité, autrement dit la littérature-monde en français. Ce mémoire a recensé les premiers balbutiements de ce mouvement chez un de ses indéfectibles défenseurs, Alain Mabanckou. Nous avons pu constater à travers la liste chronologique de ses publications, l'auteur congolais a évolué au sein de l'espace littéraire mondiale se rapprochant ouvrage après ouvrage des courants dominants de la littérature française. Il reste toutefois catalogué principalement comme un écrivain d'outre-France. Cette *racialisation* est en conflit avec la politique des éditeurs susmentionnés qui prônent la neutralité. C'est un sort que partagent nombre d'auteurs francophones édités en France dont Ananda Devi qui, comme le démontre Waters (2008), se résout à intervenir auprès de son éditeur pour s'opposer à un emballage paratextuel excessivement axé sur ses origines ou sur le lieu de l'action de ses ouvrages. Mabanckou, quant à lui, aborde cette hiérarchisation des littératures différemment ; il porte ses efforts plutôt sur la dénonciation au sein du texte lui-même en usant de l'allégorie – un outil qu'il hérite en particulier de son collègue congolais Henri Lopes. Une lecture informée de

l'œuvre de Mabanckou révèle les confidences de l'auteur au sujet de l'espace littéraire français. Une métaphore particulièrement parlante est celle du peintre que l'on retrouve dans *Verre Cassé* (2005).

Utilisée depuis la nuit des temps en littérature française comme en littérature francophone, la métaphore du peintre est lourde de sens : elle démontre premièrement que toutes les formes d'art, notamment la peinture, la sculpture, la musique, ou l'écriture, sont soumises à ce même traitement de la part des divers décisionnaires qui les régissent – éditeurs, libraires, directeurs de galeries d'art et autres commerçants d'art. Deuxièmement, elle indique qu'il s'agit en fait de tensions générales dans le rapport nord-sud qui transcenderait peut-être la question de la langue d'expression pour se rapprocher du rapport colonisateur-colonisé. Comme Mabanckou a publié la totalité de ses romans à Paris, il est parfaitement placé pour incarner le nouveau romancier africain dont Kane (1969) avait prédit la venue. En parsemant son œuvre d'allégories, en utilisant la satire, et en menant une rébellion linguistique, Mabanckou parvient à revendiquer la décentralisation de la littérature d'expression française et à préconiser une plus grande ouverture sur le monde.

En effet, Mabanckou profite de l'important lectorat que lui offrent les prestigieuses maisons d'édition françaises pour témoigner dans ses romans de l'inégalité qui règne dans le milieu de la littérature d'expression française. Son discours évolue d'ailleurs au long de sa carrière littéraire en commençant tout d'abord avec le témoignage d'une admiration inconditionnelle non réciproquée pour l'hexagone dans *Bleu-blanc-rouge* (1998). Il fait ensuite preuve d'un militantisme plus appuyé lorsqu'il lance un appel dans *African Psycho* (2003a) aux artistes francophones pour la préservation d'une authenticité créatrice libre de toute influence occidentale. Plus tard dans *Verre Cassé* (2005), sur un ton approchant la dérision, Mabanckou met en scène un écrivain désillusionné, luttant contre les conventions littéraires et langagières et se remettant finalement à un autre centre littéraire dont les États-Unis, centre d'une littérature vraiment ouverte sur le monde.

Les démarches de Mabanckou portent donc principalement sur la sensibilisation du lecteur au sujet du sort de l'écrivain francophone en France à travers la fiction car il ne peut se séparer des instances littéraires françaises sans risquer de sacrifier des avantages évidents. Le prestige de Paris étant bien établi et reconnu de par le monde, une réorganisation des champs littéraires d'expression française en faveur d'une décentralisation ne peut donc s'opérer du jour au lendemain. Le débat sur la légitimité et la pertinence de son hégémonie est cependant lancé.

BIBLIOGRAPHIE

Académie littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire. « Les Prix Littéraires. » http://acadlitt-bretagnepaysloire.com/prix_litteraires.php.

Académie littéraire de Bretagne et des Pays de la. « Accueil. » <http://acadlitt-bretagnepaysloire.com/index.php>.

Achebe, C. 1958. *Things Fall Apart*. Londres : Heinemann.

Adelf.info. 2014. *L'Association*. Consulté le 16 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.adelf.info/l-association/>.

African Geopolitics. « Henri Lopes. » <http://www.african-geopolitics.com/author/henri-lopes>
Africulture. « Structure. » <http://www.africultures.com/php/?nav=structure&no=3107>.

Aïssaoui, M. 2008. « C'est qui, Thierry Nomembo ? » *Le Figaro*. 13 novembre. Consulté le 12 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/11/13/03005-20081113ARTFIG00431-c-est-qui-thierry-nomembo-.php>.

Alainmabanckou.net. n.d. *Lettre à Jimmy : à l'occasion du vingtième anniversaire de ta mort*. Consulté le 17 juin 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.alainmabanckou.net/essais/57-lettre-a-jimmy.html>.

Assouline, P. 2006. Les méthodes de l'Harmattan condamnées. *La République des livres. Le blog de Pierre Assouline*. 17 mai. Consulté le 28 septembre 2014. Disponible à l'adresse : http://passouline.blog.lemonde.fr/2006/05/17/2006_05_les_mthodes_de_.

Astier, P. 2006. Portraits d'écrivains (5). Dix questions à l'éditeur et agent littéraire Pierre Astier : "Le métier d'éditeur est l'un des plus beaux métiers du monde quand on découvre un auteur". *Le Blog d'Alain Mabanckou. Congopage*. 16 juin. Consulté le 13 novembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.congopage.com/Portraits-d-ecrivains-5-Dix>.

Barbery, M. 2006. *L'Élégance du hérisson*. Paris : Gallimard.

Baudelaire, C. 1857. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Aguste Poulet-Malassis.

Baudelaire, C. 1869. *Le Spleen de Paris*. Paris : Michel Lévy Frères.

Bazié, I. (2004) « Roman francophone – écriture, transitivity, lieu. » *Tangence* 75 : 123-137.

Ben Jelloun, T. 2008. Ceux qui enrichissent la langue française. Consulté le 10 octobre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews%5Btt_news%5D=82&cHash=71a167d6df9f4bb75592bc4058f4ca08.

Ben Jelloun, T. 2014. *Mes contes de Perrault*. Paris : Éditions du Seuil.

Beuve-Méry, A. 2007. Livres : anatomie d'un succès durable. *Le Monde*. 1 octobre. Consulté le 6 octobre 2014. Disponible à l'adresse :

http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/10/01/livres-anatomie-d-un-succes-durable_961580_3260.html.

Beuve-Méry, A. 2014. Le groupe Artège rachète Desclée de Brouwer et les Éditions du rocher. *Le Monde*. 20 mars. Consulté le 25 mai 2014. Disponible à l'adresse :

http://www.lemonde.fr/economie/article/2014/03/20/le-groupe-artege-rachete-desclee-de-brouwer-et-les-editions-du-rocher_4386810_3234.html.

BibToulouse. 2011. *Zoom sur la collection Fiction & Cie aux Éditions du Seuil*. [Vidéo en ligne]. 23 septembre. Consulté le 1 novembre 2014. Accessible à l'adresse

: http://www.dailymotion.com/video/xl9ehq_zoom-sur-la-collection-fiction-cie-aux-editions-du-seuil_creation.

Brenner, J. 2006. *La Cuisine des prix*. Paris : Fayard.

Camprubí, J. B. 2002. Les fonctions du titre. *Nouveaux actes sémiotiques*. 82 : 7-36.

Casanova, P. 2008. *La République mondiale des lettres*. Paris : Éditions du Seuil.

Cescutti, T. 2012. Verre Cassé d'Alain Mabanckou : entre oralité et écriture ou la transmission d'une mémoire transculturelle. *Laboratorio critico*. 1(2) : 1-8.

Challenge.fr. 2009. 'Olivier Bétourné succèdera à Denis Jeambar au 31 janvier prochain', 9 décembre. Consulté le 18 juin 2014. Disponible à l'adresse :

<http://www.challenges.fr/media/20091208.CHA5988/le-seuil-change-de-p-dg.html>

Challenges.fr. 2013. Le livre du lauréat du Goncourt Pierre Lemaitre en tête des ventes. 15 novembre. Consulté le 6 octobre 2014. Disponible à l'adresse :

<http://www.challenges.fr/economie/20131115.CHA7113/le-livre-du-laureat-du-goncourt-pierre-lemaitre-en-tete-des-ventes.html>.

Crabos, C. 2010. Le bandeau, meilleur ami du livre ? *Le Figaro*. 21 janvier. Consulté le 5 janvier 2015. Disponible à l'adresse : <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/01/21/03005-20100121ARTFIG00503-le-bandeau-meilleur-ami-du-livre-.php>.

Cornille, J-L. 2005. La mort de l'éditeur. In *Figures de l'éditeur*. B. Legendre et C. Robin, éd. Paris : Nouveau Monde Editions. 43-57.

Couao-Zotti, F. 2012. Après le séjour d'Alain Mabanckou au Bénin : malaise dans la famille des écrivains béninois. Le droit de réponse de Florent Couao-Zotti. Consulté le 10 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://lautrefraternite.com/2012/07/02/apres-le-sejour-dalain-mabanckou-au-benin-malaise-dans-la-famille-des-ecrivains-beninois/>.

Culturecommunication.fr. n.d. *Chiffres et statistiques*. Consulté le 10 octobre 2014.

Disponible à l'adresse : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-secteurs/Livre-et-Lecture/Documentation/Chiffres-et-statistiques>.

- De Rabaudy, M. 2001. 3 – Passions, Fiction & Cie. *L'Express*. 19 juillet. Consulté le 1 novembre 2014. Accessible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/informations/3-passions-fiction-cie_643081.html.
- Devi, A. 2001. *Pagli*. Paris : Gallimard.
- Devi, A. 2002. *Soupir*. Paris : Gallimard.
- Devi, A. 2006. *Ève de ses décombres*. Paris : Gallimard.
- Devi, A. 2007. *Indian Tango*. Paris : Gallimard.
- Devi, A. 2011. *Les hommes qui me parlent*. Paris : Gallimard.
- Dupont, P. 2007. *La vérité sur Jacqueline et Pablo Picasso*. Paris : Le Cherche-midi.
- Echenoz, J. 1999. *Je m'en vais*. Paris : Éditions de Minuit.
- Echenoz, J. 2001. *Jérôme Lindon*. Paris : Éditions de Minuit.
- Émile, A. 1975. *La Vie devant soi*. Paris : Mercure de France.
- Gallimard.fr, 2013. *Collection Blanche*. Consulté le 4 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche>.
- Gallimard.fr, n.d. *Demain j'aurai vingt ans*. Consulté le 6 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Demain-j-aurai-vingt-ans>.
- Gallimard.fr. 2011. *Collection Folio*. Consulté le 22 septembre 2014. Disponible à l'adresse : [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Folio/\(sourcencode\)/116119](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Folio/(sourcencode)/116119).
- Garcin, J. 2010. Merci aux «Bienveillantes». *L'Obs*. 14 mai. Consulté le 9 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100514.BIB5020/merci-aux-bienveillantes.html>.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Giles, H., Taylor, D. M., Lambert, W. E. et Albert, G. 1976. Dimensions of Ethnic Identity: An Example from Northern Maine. *Journal of Social Psychology*. 100(1) : 11-19.
- Golay, A. 2007. « Le français dans l'espace littéraire mondial. Pensées croisées : La Cohée du Lamentin d'Édouard Glissant et La République mondiale des lettres de Pascale Casanova. » *Contemporary French and Francophone Studies*, 11(3) : 435-444.
- Haydn, M. 1986. L'ironie voltairienne. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 38 : 51-62.
- Hergé. 1963. *Les Bijoux de la Castafiore*. Bruxelles : Casterman.
- Imbault, M-C. 2013. Goncourt, Renaudot, Femina, Médicis, Académie... Noël en Ferrari. *Livres Hebdo*. 16 octobre. Consulté le 6 octobre 2014. Disponible à l'adresse :

<http://www.livreshebdo.fr/article/goncourt-renaudot-femina-medicis-academie-noel-en-ferrari>.

Iweala, U. 2005. *Beasts of No Nation*. Londres : HarperCollins

Jeune Afrique. 2008. Pourquoi « Le Roi de Kahel » se vend si peu. 5 décembre. Consulté le 9 octobre 2014. Disponible à l'adresse :

http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA_2499_p010-011.xml7/.

Kane, M. 1969. Naissance du roman africain francophone. *African Arts*. 2(2) : 54-58.

Konopnicki, G. 2004. *Prix littéraires : la grande magouille*. Paris : Jean-Claude Gawsewitch.

Kourouma, A. 1998. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Éditions du Seuil.

L'Harmattan. 2014a. *Collections*. Consulté le 27 septembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.editions-harmattan.fr/collections>.

L'Harmattan. 2014b. *Afrique noire*. Consulté le 27 septembre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=igenre&no_zone=2.

L'Obs. 2012. Scholastique Mukasonga, Renaudot surprise pour un cri contre l'oubli. 7 novembre. Consulté le 9 octobre 2014. Disponible à l'adresse :

<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20121107.AFP4245/scholastique-mukasonga-renaudot-surprise-pour-un-cri-contre-l-oubli.html>.

La Collection. Consulté le 29 septembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.fictionetcie.com/page/la-collection>

Laâbi, A. 1996. *Le Spleen de Casablanca*. Paris : La Différence.

Lambert, F. 2001. Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane. *Études françaises*. 37(2) : 63-77.

Larousse.fr. n.d.a « Dates clés du livre. »

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/livre/66324>.

Larousse.fr. n.d.b. *Harmattan*. Consulté le 28 septembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/harmattan/39108?q=harmattan#39027>.

Le Bris, M. 2007. Pour une littérature-monde en français. In *Pour une littérature-monde*. M. Le Bris, J. Rouaud et E. Almassy, Eds. Paris : Gallimard. 23-47.

Le Bris, M., Rouaud, J., Barbéry, M., Ben Jelloun, T., Borer, A., Brival, R., Condé, M., et Daeninckx, D. 2007. Pour une « littérature-monde » en français. *Le Monde*. 16 mars. Consulté le 20 juin 2014. Disponible à l'adresse :

http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

Le Clézio, J. M. G. 2010. Préface. In *Demain j'aurai vingt ans*. A. Mabanckou. Paris : Gallimard.

Le grand dictionnaire terminologique. 2012. Consulté le 22 septembre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=2069156.

Leary, M. R. et Price Tangney, J. 2003. *Handbook of Self and Identity*. New York, États-Unis : Guilford Press.

Lencrenoir.com. 2011. 'Alain Mabanckou parmi les plus grands écrivains du siècle.' 17 juillet. Consulté le 17 juin 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.lencrenoir.com/alain-mabanckou-parmi-les-plus-grands-ecrivains-du-siecle/>

Lesieur, J. 2012. Des prix littéraires qui peuvent rapporter gros. *Metronews*. 14 novembre. Consulté le 6 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.metronews.fr/culture/goncourt-femina-renaudot-des-prix-litteraires-qui-peuvent-rapporter-gros/mlkn!090OT85NCnU9/>.

Liger, B. 2008. Tierno Monénembo, fais-moi Peul ! *L'Express*. 10 novembre. Consulté le 12 octobre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/tierno-monenembo-fais-moi-peul_698356.html.

Littell, J. 2006. *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard.

Lopes, H. 1971. *Tribaliques*. Yaoundé : CLÉ.

Lopes, H. 1976. *La nouvelle romance*. Yaoundé : CLÉ.

Lopes, H. 1977. *Sans tam-tam*. Yaoundé : CLÉ.

Lopes, H. 1982. *Le Pleurer-Rire*. Paris : Présence Africaine.

Lopes, H. 1997. *Le Lys et le Flamboyant*. Paris : Éditions du Seuil.

Lopes, H. 2002. *Dossier classé*. Paris : Éditions du Seuil.

Lopes, H. *Le chercheur d'Afriques*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Lopes, H. *Sur l'autre rive*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

Mabanckou, A. 1993. *Au jour le jour*. Paris : Maison Rhodanienne de poésie.

Mabanckou, A. 1995. *L'usure des lendemains*. Paris : Nouvelles du Sud.

Mabanckou, A. 1995. *La Légende de l'errance*. Paris : L'Harmattan.

Mabanckou, A. 1996. Un Monde à part. *Revue Noire*. 20.

Mabanckou, A. 1997. *Les arbres aussi versent des larmes*. Paris : L'Harmattan.

Mabanckou, A. 1998. *Bleu-blanc-rouge*. Paris : Présence Africaine.

Mabanckou, A. 1999. *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour*. Paris : L'Harmattan.

Mabanckou, A. 2000. *L'enterrement de ma mère*. Copenhague : Gyldendal-Kaléidoscope.

Mabanckou, A. 2001. *Et Dieu seul sait comment je dors*. Paris : Présence Africaine.

- Mabanckou, A. 2002. *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Paris : Le Serpent à Plumes.
- Mabanckou, A. 2003a. *African Psycho*. Paris : Le Serpent à Plumes.
- Mabanckou, A. 2003b. Le Fou de Bonanjo. *Le Figaro*. 11 juin.
- Mabanckou, A. 2003c. *Nouvelles d'Afrique*. Paris : Gallimard.
- Mabanckou, A. 2004a. *Nul n'est une île: Solidarité-Haïti*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Mabanckou, A. 2004b. *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Mabanckou, A. 2005. *Verre Cassé*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mabanckou, A. 2006a. La Francophonie, oui ; le ghetto, non. *Le Monde*. 19 mars. Consulté le 22 septembre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html.
- Mabanckou, A. 2006b. *Mémoires de porc-épic*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mabanckou, A. 2007. Le chant de l'oiseau migrateur. In *Pour une littérature monde*. M. Le Bris, J. Rouaud et E. Almasy, Eds. Paris : Gallimard. 55-65.
- Mabanckou, A. 2007. *Lettre à Jimmy*. Paris : Fayard.
- Mabanckou, A. 2007. *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*. 2^{ème} ed. Paris : Points.
- Mabanckou, A. 2009a. *Black Bazar*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mabanckou, A. 2009b. Interviewé par Philippe Delaroche, & Baptiste Liger. 'Entretien avec Alain Mabanckou', *L'Express.fr*, 1 février. Consulté le 4 juin 2014. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html.
- Mabanckou, A. 2010. *Anthologie. Six poètes d'Afrique Francophone*. Paris : Points.
- Mabanckou, A. 2010. *Demain j'aurai vingt ans*. Paris : Gallimard.
- Mabanckou, A. 2010. *Ma Sœur Étoile*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mabanckou, A. 2012. Interviewé par Caroline Broué. 'À qui appartient l'Histoire ? / Rencontre entre Alain Mabanckou et Henri Lopès'. *France Culture*. Consulté le 28 mai 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4379819>.
- Mabanckou, A. 2012. *Le Sanglot de l'homme noir*. Paris : Fayard.
- Mabanckou, A. 2013. Interviewé par François Mauger. 'Alain Mabanckou : la France reste une référence en Afrique'. *Mondomix.com*. 23 août. Consulté le 8 juin 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.mondomix.com/news/alain-mabanckou-la-france-reste-une-reference-en-afrique>.
- Mabanckou, A. 2013. *Lumières de Pointe-Noire*. Paris : Éditions du Seuil.

- Mabanckou, A. n.d. *Alain Mabanckou. Demain j'aurai vingt ans*. Consulté le 15 mai 2014. Disponible à l'adresse: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Ecoutez-lire/Demain-j-aurai-vingt-ans>.
- Mabanckou, A., Boni, T., Couao-Zotti, F., Diallo, A. M., Diarra, A. M., Diarra, O., Diome, F., Diop, B. B., et al. 2002. *Nouvelles voix d'Afrique*. M. Le Bris, Ed. Paris : Hoëbeke.
- Mabanckou, A., Devi, A., Couao-Zotti, F., Kodjo, E., Raharimana, Alem, K., Hane, K., Cadence, M., et al. 2004. *Enfances*. Yaoundé : Akoma Mba.
- Maison Smalto. n.d. *L'Héritage*. Consulté le 25 mai 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.smalto.com/fr/univers-smalto/maison-smalto/maison-smalto,fr,pg.html#legacy>.
- Marie, A. and Cornille, J.-L. 2011. Alain Mabanckou: entre Diderot et Sartre. *French Studies in Southern Africa*. 41 : 142-163.
- Mataillet, D. 2004. Le mystère L'Harmattan. *Jeune Afrique*. 23 août. Consulté le 17 septembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN15084lemysnattam0/>.
- Mballa Elanga, E. 2008. Cameroun : Le recueil édité en 2004 par les éditions Akoma Mba au Cameroun vient de renaître sous le sceau de Pocket au détriment du premier éditeur. Propos recueillis par Dorine Ekwè. *All Africa*. 18 septembre. Consulté le 12 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://fr.allafrica.com/stories/200809180889.html>.
- Mitterrand, F. 2011. 'Remise de décorations par Frédéric Mitterrand à Alain Mabanckou, Eva Marie Saint, James Ellroy, René Goiffon, Lucian Grainge, Gus Van Sant, et à Matthew Weiner'. Consulté le 31 mai 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Discours-2009-2012/Remise-de-decorations-par-Frederic-Mitterrand-a-Alain-Mabanckou-Eva-Marie-Saint-James-Ellroy-Rene-Goiffon-Lucian-Grainge-Gus-Van-Sant-et-a-Matthew-Weiner>
- Mollier, J.Y. 2012. Un essai de dépassement des communautés partisans : la collection « Méditerranée » au Seuil pendant la guerre d'Algérie (1945-1962). *Cahiers de la Méditerranée*. 85 : 49-58.
- Monénembo, T. 2008. *Le Roi de Kahel*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mouralis, B. 2014. Écrire et publier en Afrique : (re)localisation, postcolonial, mondialisation. *French Studies in Southern Africa*. 44(2).
- Mukasonga, S. 2012. *Notre-Dame du Nil*. Paris : Gallimard.
- Ndemby Mamfoumby, P. 2011. *Présentation*. Consulté le 16 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://editionsodem.com/presentation.php?nomp=presentation>.
- Niane, D.T. 1960. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine.
- Nkashama, P.N. 1984. *Littératures africaines de 1930 à nos jours*. Paris : Éditions Silex.

- Pennac, D. 2007. *Chagrin d'école*. Paris : Gallimard.
- Peras, D. et Dupuis, J. 2010. Ce que gagnent les écrivains. *L'Express*. 2 avril. Consulté le 12 octobre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/ce-que-gagnent-les-ecrivains_859800.html.
- Pryen, D. 2001. Nous sommes indépendants face à tous les pouvoirs. Entretien d'Olivier Barlet avec Denis Pryen, directeur des Editions L'Harmattan. *Africultures*. 1 février. Consulté le 13 novembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2086>.
- Revue Noire, n.d. *Publications*. Consulté le 22 septembre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.revue noire.com/index.php?option=com_virtuemart&Itemid=9&lang=fr.
- Salinger, J. D. 1951. *The Catcher in the Rye*. New York : Little, Brown and Company.
- Saro-Wiwa, K. 1985. *Sozaboy : A Novel in Rotten English*. Port Harcourt : Saros International Publishers
- Schifano, 2014. Entretien : Jean-Noël Schifano, directeur de la collection « Continents noirs » chez Gallimard. Propos recueillis par Rose-Marie Bouboutou. *Agence d'information d'Afrique centrale*. 28 juin. Consulté le 6 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.adiac-congo.com/content/entretien-jean-noel-schifano-directeur-de-la-collection-continents-noirs-chez-gallimard>.
- Serry, H. 2008. *Les Éditions du Seuil : histoires d'une maison*. Consulté le 13 novembre 2014. Disponible à l'adresse : <http://expositionseuil.bpi.fr/bpiSeuil.html>.
- Seuil.com, n.d.a. *Éditions du Seuil*. Consulté le 16 octobre 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.seuil.com/page-editions-seuil.htm>.
- Seuil.com, n.d.b *Mémoires de porc-épic. Alain Mabanckou*. Consulté le 25 mai 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.seuil.com/livre-9782020847469.htm>.
- Site du festival Étonnants Voyageurs, n.d. *Invités. Diop Christiane Yandé*. Consulté le 22 septembre 2014. Disponible à l'adresse : http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?page=invitesbamako&id_article=6816.
- Soyinka, W. 1981. *Aké : The Years of Childhood*. Londres : Rex Collings.
- Stellamaris.blog.lemonde.fr. 2006. *Alain Mabanckou*. Consulté le 24 septembre 2014. Disponible à l'adresse : http://stellamaris.blog.lemonde.fr/2006/08/01/2006_08_alain_mabanckou/.
- Tchak, S. 1988. *Femme infidèle*. Lomé : Nouvelles Éditions Africaines.
- Tchak, S. 2013. *L'ethnologue et le sage*. Libreville : Éditions Odette Maganga.
- Tchak, S. 2014. *La couleur de l'écrivain*. Ciboure : La Cheminante.

The Economist. 2011. 'Prince of the Absurd : The mad, bad fiction of Congo's Alain Mabanckou', 7 juin. Consulté le 31 mai 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.economist.com/node/18925807>.

Tutuola, A. 1952. *Palm-Wine Drinkard*. Londres : Faber and Faber.

Voguepedia. n.d. *Yohji Yamamoto*. Consulté le 25 mai 2014. Disponible à l'adresse : http://www.vogue.com/voguepedia/Yohji_Yamamoto.

Vonnegut, K. Jr. 1974. *Le Breakfast du champion*. Paris : Éditions du Seuil.

Waters, J. 2008. From Continents Noirs to Collection Blanche: From Other to Same? The Case of Ananda Devi. *E-France : an online Journal of French Studies* 2. Édition spéciale : 'L'ici et l'ailleurs' : Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean : 55-74.

www.yohjiyamamoto.co.jp. n.d. *History*. Consulté le 25 mai 2014. Disponible à l'adresse : <http://www.yohjiyamamoto.co.jp/en/ys/history.php>.